This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Jest to cyfrowa wersja książki, która przez pokolenia przechowywana byla na bibliotecznych pólkach, zanim zostala troskliwie zeskanowana przez Google w ramach projektu światowej biblioteki sieciowej.

Prawa autorskie do niej zdążyly już wygasnąć i książka stala się częścią powszechnego dziedzictwa. Książka należąca do powszechnego dziedzictwa to książka nigdy nie objęta prawami autorskimi lub do której prawa te wygasly. Zaliczenie książki do powszechnego dziedzictwa zależy od kraju. Książki należące do powszechnego dziedzictwa to nasze wrota do przeszlości. Stanowią nieoceniony dorobek historyczny i kulturowy oraz źródlo cennej wiedzy.

Uwagi, notatki i inne zapisy na marginesach, obecne w oryginalnym wolumenie, znajdują się również w tym pliku – przypominając dlugą podróż tej książki od wydawcy do biblioteki, a wreszcie do Ciebie.

Zasady użytkowania

Google szczyci się wspólpracą z bibliotekami w ramach projektu digitalizacji materialów będących powszechnym dziedzictwem oraz ich upubliczniania. Książki będące takim dziedzictwem stanowią wlasność publiczną, a my po prostu staramy się je zachować dla przyszlych pokoleń. Niemniej jednak, prace takie są kosztowne. W związku z tym, aby nadal móc dostarczać te materialy, podjęliśmy środki, takie jak np. ograniczenia techniczne zapobiegające automatyzacji zapytań po to, aby zapobiegać nadużyciom ze strony podmiotów komercyjnych.

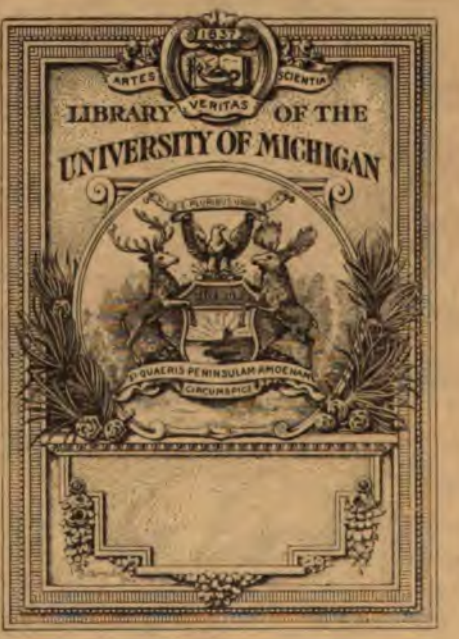
Prosimy również o:

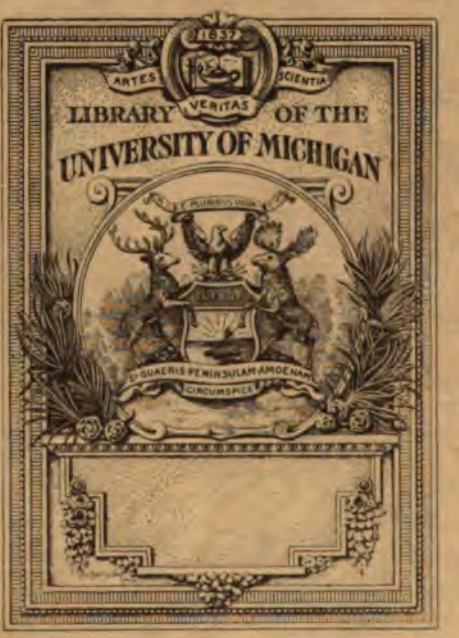
- Wykorzystywanie tych plików jedynie w celach niekomercyjnych
  Google Book Search to usluga przeznaczona dla osób prywatnych, prosimy o korzystanie z tych plików jedynie w niekomercyjnych celach prywatnych.
- Nieautomatyzowanie zapytań
  Prosimy o niewysylanie zautomatyzowanych zapytań jakiegokolwiek rodzaju do systemu Google. W przypadku prowadzenia badań nad tlumaczeniami maszynowymi, optycznym rozpoznawaniem znaków lub innymi dziedzinami, w których przydatny jest dostęp do dużych ilości tekstu, prosimy o kontakt z nami. Zachęcamy do korzystania z materialów będących powszechnym dziedzictwem do takich celów. Możemy być w tym pomocni.
- Zachowywanie przypisań
  Źnak wodny"Google w każdym pliku jest niezbędny do informowania o tym projekcie i ulatwiania znajdowania dodatkowych materialów za pośrednictwem Google Book Search. Prosimy go nie usuwać.
- Przestrzeganie prawa
  W każdym przypadku użytkownik ponosi odpowiedzialność za zgodność swoich działań z prawem. Nie wolno przyjmować, że skoro dana książka zostala uznana za część powszechnego dziedzictwa w Stanach Zjednoczonych, to dzielo to jest w ten sam sposób traktowane w innych krajach. Ochrona praw autorskich do danej książki zależy od przepisów poszczególnych krajów, a my nie możemy ręczyć, czy dany sposób użytkowania którejkolwiek książki jest dozwolony. Prosimy nie przyjmować, że dostępność jakiejkolwiek książki w Google Book Search oznacza, że można jej używać w dowolny sposób, w każdym miejscu świata. Kary za naruszenie praw autorskich mogą być bardzo dotkliwe.

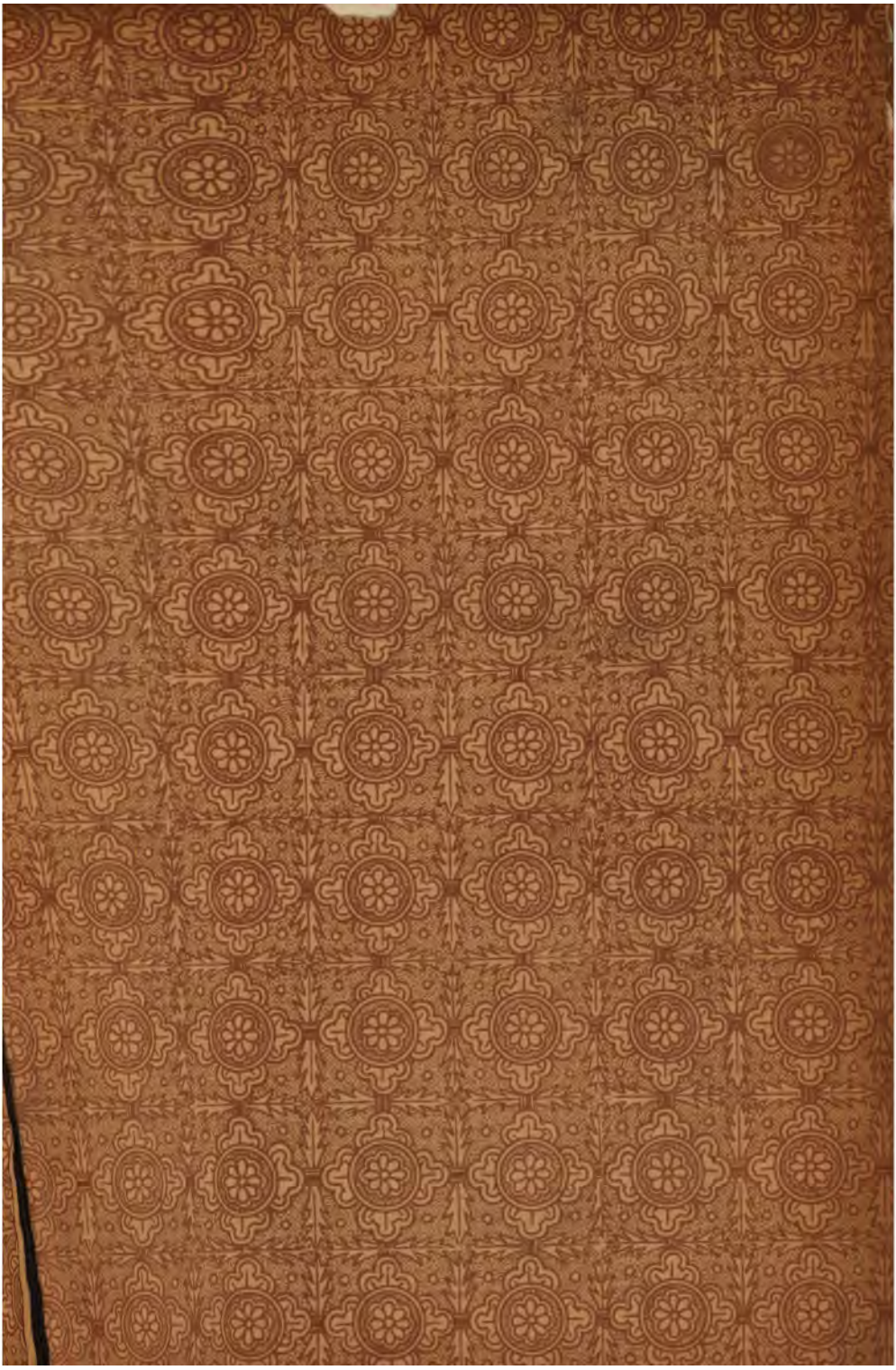
Informacje o usłudze Google Book Search

Misją Google jest uporządkowanie światowych zasobów informacji, aby staly się powszechnie dostępne i użyteczne. Google Book Search ulatwia czytelnikom znajdowanie książek z calego świata, a autorom i wydawcom dotarcie do nowych czytelników. Caly tekst tej książki można przeszukiwać w internecie pod adresem `http://books.google.com/`

A 472360


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



891.859
F3
Q5

WILHELM FELDMAN

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA

1880-1904

WARSZAWA 1905

KSIĘGARNIA J. FISZERA

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA 1880—1904

OKŁADKA RYSUNKU STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

WILHELM FELDMAN

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA 1880-1904

TOM TRZECI.

25 ILUSTRACYJ W TEKSCIE I 4 RYCINY KOLOROWE.

WYDANIE TRZECIE.

WARSZAWA
NAKŁADEM JANA FISZERA
1905.

ROZDZIAŁ I.

POWIEŚĆ W ŻYCIU CODZIENNEM.

Stosunek literatury codziennego życia do nowych prądów. — Sienkiewicza: *Rodzina Połanieckich*. Anti-intelektualizm, przemieniony w filisterstwo, jako panaceum.

Wpływ zmienionego układu społecznego na literaturę. Upadek szlachty, niwelowanie się społeczeństwa a zanik gawędy i powieści szlacheckiej. Ostatni przedstawiciele. — Kaz. Laskowski, apologia śmiertelnych grzechów szlacheckich. — Sylweryusz Kondratowicz. — Abgar Sołtan, przedstawiciel tężyzny podolskiej.

Józef Weyssenhoff. Takt, jako zasada artystyczna. Wdzięk i siła na tle wysokiej kultury artystycznej. — Antyteza pierwiastków rewolucyjnych w artyzmie i dążeniach. Siła jego w półtonach, ironii, wykwintnej *persiflage*.

H. Sienkiewicza *Quo vadis* i *Krzyżacy*. Podyktowane dydaktyką społeczną — arcydzieła artyzmu. Sienkiewicz, jako malarz słowa. Przyczyna mniejszej popularności ostatnich utworów, niż Trylogii. Piękno malarskie niesharmonizowane z ideałem. Słabość stanów i osób uduchowionych. Działalność Sienkiewicza w ogólności. — Zwrot przeciwko niej ze strony młodych. Atak Stanisława Brzozowskiego i jego jednostronność. Synteza działalności Sienkiewicza.

Charakter powieściopisarstwa bieżącego. Uprzemysłowienie się produkcyi. Rozkładczy wpływ fejletonu. Typy romansopisarzy. — Powieść historyczna dla tłumu. Utwory Artura Gruszeckiego. Zabójczy wpływ dziennikarstwa na umysł poważny.

Zalew piór kobiecych. Brak między niemi głębszych talentów. Typy współczesnych powieściopisarek. Brak obrazu duszy najmłodszej generacyi kobiecej. Sylwetki bohaterek Żeromskiego, Szeligi, Słończewskiej, Zofii Nałkowskiej, Zapolskiej.

272744

Utwory szlachetne duchem. Ogólny charakter fejletonów kobiecych: erotyzm plotkarski. Upadek poziomu powieści życia codziennego.

Żywoty i dzieła.

Miara rozwoju i doskonalenia się sztuki wyraża się procesem różniczkowania się, coraz wyraźniejszą różnicą między utworami artystycznymi a sztuką zastosowaną do potrzeb przemysłu, między wyrazami duszy silnych indywidualności a dziełami, przeznaczonemi dla krzepienia serc lub »zabicia czasu« przeciętnych czytelników. Powieść i nowela ostatniej kategoryi dają na progu stulecia dowód, że nowe idee artystyczne, filozoficzne, społeczne — nowe prądy kultury, szerzone przez młode pokolenie, nie przedostały się w głąb społeczeństwa; poza pewnem naśladownictwem formy, nie znajdujemy ich w lekturze, odbijającej »ducha przeciętnego ogółu«. Owszem, literatura ta świadczy, że ogół jest przeważnie konserwatywny. Wobec świeżych haseł wszystkich kategoryj zachowuje się odpornie. Pomimo zmieniających się w szybkiem tempie doktryn społecznych — ulubionem środowiskiem jego pozostaje zawsze świat szlachecki, zabarwiony ideami i pieniądzmi mieszczaństwa; przed falami krytycyzmu znajduje ostoję w ślepej, tradycyjnej wierze; hasłom indywidualistycznym przeciwstawia konwencyonalny rozmaicie rozumiany obowiązek; wobec wysokich aspiracyj artystycznych — trwa dalej przy zamiłowaniu do literatury, jako narzędzia zabawy, zajmującej intrygą, lekko strawnej formą, zacnej — tendencyą.

Jako rzecznik »przeciętnego ogółu« i reprezentant jego, coprawda i na tem stanowisku *grandseigneur*, mistrz słowa i znawca dusz niezrównany — wystąpił H. Sienkiewicz. Powieść jego: *Rodzina Połanieckich* (1895) jest rodzajem manifestu, pragnie zogniskować wszystkie objawy duchowe swojego czasu i dać ich formułę, w prostej zaś linii — dać pen-

dant do spowiedzi Płoszowskiego. *Bez dogmatu* to analiza, *Połanieccy* — synteza, Płoszowski jest obrazem wszystkich chorób końca wieku, tak przez nie zatrutym, że nie ma dlań innego wyjścia, jak śmierć — Połaniecki jest »z innego metalu«, także na pochyłej drodze moralnej, po kilku próbach dźwiga się jednak i awansuje na dzielnego człowieka, dobrego męża, dobrego obywatela, jednem słowem: na podporę społeczeństwa. W jaki sposób? Połaniecki ma dogmat, ba, kilka dogmatów. Po pierwsze: ma kobietę »ogromnie kochaną i ogromnie moją«. Szkoda tylko, że nie widzi go z tym dogmatem Płoszowski; gdyby on poznał cały ten świat kobiecy z »Połanieckich« (z wyjątkiem widmowej postaci pani Emilii, nie należącej właściwie do powieści), gdyby poznał tę ciotkę Broniczową i Osnowską i Kolumienkę i Maszkową z matką — powtórzyłby z pewnością najzjadliwsze jakie zna, aforyzmy o kobietach. Ale Połaniecki ma szczęście — tacy panowie zawsze mają szczęście — i wyjątkowo dobrze trafił — na dzielną pannę, która umie od dzieciństwa mechanicznie spełniać obowiązki, a uczuwszy się zobowiązaną względem pana Stacha, wychodzi za niego — aby odrazu roztopić się w nim, zatracić swoją indywidualność, być cieniem, podnóżkiem jego chwały; spotyka też ją los zasłużony: w pół roku po ślubie mąż ją zdradza, w rok potem będzie ona już tylko niańką, dodatkiem do dziecka, a co najwyżej — także dzieckiem jego; o wspólności życiowej między nimi mowy niema. Połaniecki jest dzielnym człowiekiem! »Potrafi chleb zdobyć«, o jego pomysłowości i energii cuda słyszymy. A że zarabiając pieniądze na spekulacyach zbożem przyczynia się do głodzenia ubogich, a że dopuszczając do procesu o unieważnienie testamentu z zapisami na cele publiczne krzywdzi ogół — to mu nawet na myśl nie przychodzi! Nic dziwnego. Połaniecki kocha wprawdzie społeczeństwo, o czem nie mamy powodu wątpić, i czuje, że gdyby dla niego »trzeba było pójść w ogień

i wodę, toby poszedł«, ale jest zdania, że pracuje dla niego najlepiej, dbając najtroskliwiej o własne szczęście i bogactwo. I takie życie ma być »służbą bożą«... Takie pojmowanie życia jest zrozumiałe u człowieka, który przyjmuje wierzenia religijne nie z przekonania, nie w porywie duszy oświeconej »łaską«, lecz dlatego, aby wypełnić pozycyę w swym bilansie, gdzie wszystko musi być correct. A filozofia? oto, że religię nakazuje »tradycya tysięcy lat, życie Bóg wie ilu pokoleń, Bóg wie ilu społeczeństw, którym było i jest w tych formach d o b r z e *(rentownie!)*, powaga Bóg wie ilu głów, które uważają je za jedyne«... Argumenty godne chińczyka, tylko mniej, niż u chińczyka usprawiedliwione. W sceptycyzmie dręczącym Płoszowskiego jest z pewnością więcej religijności, niż w przykładnej bezdusznej wierze Połanieckiego.

Ideą przewodnią Sienkiewicza jest: precz z intelektualizmem! »Połaniecki chciał dla swego społeczeństwa prostoty i surowości obyczajów, w przekonaniu, że tylko na takich podstawach może się rozwinąć społeczna tęgość i odporność«. W powieści widzimy, że prostota ta jest ubóstwem na duchu, a surowość — tej wcale nie widzimy, więc nie możemy sądzić, jak ją sobie autor wyobraża; w każdym razie przesiąknięta ona w każdym fibrze tak dalece erotyzmem, że w powieści od niego aż parno. Czy jednak w zasadzie ma Sienkiewicz słuszność? Precz — woła — z intelektualizmem, który rozprzęga zwartość mózgu, niszczy bezpośredniość, prostotę uczucia, siłę religijności, tradycyi, powag wszelkich, wypacza charaktery. Przez ramię patrzy więc na Płoszowskiego, jako odstraszający przykład traktuje dekadenta-Bukackiego, maluje sympatycznego poetę przedewszystkiem jako »porządnego człowieka«, potem jako zero, z grubą ironią traktuje nawet starego mistyka — Waskowskiego. Woli zacnego Bartłomieja i poczciwą Magdę, niż ową wysoką a fałszywą kulturę, którą w analizie *(Bez dogmatu)*

przedstawił, jako przyczynę dekadentyzmu. Tu można conajmniej postawić wielki znak zapytania. Że kultura psuje dobre obyczaje, oskarżenie to tak stare, jak walka konserwatyzmu z postępem; można na nie odpowiedzieć, wskazując na papę Pławickiego, ciocię Broniczową etc. niezarażonych dekadentyzmem. Ale w zasadzie we walce o byt, jeżeli potrzebna prostota i surowość (byle nie Połanieckich), to z pewnością niemniej, a może i więcej, wysoka kultura, kultura tak rozumu, jak i serca, wyższa cywilizacya i najwyższy nastrój: bohaterski — dusz...

Modernizmowi, w którym dekadentyzm jest tylko etapem przejściowym, na porywach bohaterskich — widzieliśmy — nie zbywa; Połanieccy nie są modernistami, nie są bohaterami, są tylko nieuleczalnymi filistrami, a na takich żadne społeczeństwo bytu swego nie opiera.

Sienkiewicz powieścią swą syntezy nie narzucił, a co z niej w pamięci pozostaje — to czynnik może syntetyczny, ale podług interpretacyi raczej Przybyszewskiego: rozpętanie Erosa, który panuje z siłą żywiołową, wszechobecny i wszechpotężny, oszukuje mężów, żony, narzeczonych, wybucha chucią bydlęcą w stosunku między Połanieckim a Maszkową, drapuje się estetyką, modli się poezyą księżycową, tęskni, bluźni, filozofuje u Świrskiego, kamienieje na obliczu panny Zawiłowskiej, udręcza duszyczkę drobnej Litki, nieubłagany, rozszalały, sieje spustoszenia, filozofię, krótki błysk szczęścia — śmierć, idyotyzm, strzykanie w łydkach, byt gatunku. Panowanie tego żywiołu ślepego a nieubłaganego, za którego naczynie Sienkiewicz uważa głównie kobiety (—Płoszowski więc zrehabilitowany!—) jest właściwą treścią powieści, która wymierzona przeciw dekadentyzmowi — potwierdza go w jednym z najbardziej essencyonalnych jego poglądów...

Sienkiewicz zbyt jest artystą-plastykiem o zacięciu homerowskiem, aby być rybakiem idei na wzburzonem morzu

współczesnem. Smutno także zapatruje się na życie współczesnych, szczególnie »najmłodszych« talent, od pierwszego występu w literaturze walczący pod sztandarem społecznym: El. Orzeszkowa. Jednakowoż jeżeli ona walczy przeciw dekadentyzmowi bez woli i bez dogmatu *(Dwa bieguny)*, a w życiu bez ideałów, poświęconem tylko kultowi swego ja, widzi rozpasanie instynktów, chciwości czy też... estetyki, za którem idzie kara, krach, bankructwo *(Argonauci)*, czuć w niej zawsze wysoką miarę wszechrzeczy. Jest nią obowiązek cichy, szary, ale bohaterski, świat ducha przejasny i nieśmiertelny, rozpływający się nie w mglistej »służbie bożej«, lecz w apoteozie, świecącej *Nad Niemnem*.

Poglądy Sienkiewicza i Orzeszkowej — tylko bez ich talentów — są osiami, około których obraca się cała beletrystyka życia codziennego, o ile ma jakieś ambicye ideowe. Jedni przeciwstawiają najmłodszym pełnego tężyzny szlachcica, kipiącego krwią i kpiącego ze spekulacyj głupich rozumów; furtka religii zawsze stoi otworem, aby przytulić wszystkich grzeszników; inni hołdują ideałom demokratycznym.

Na fizyognomii literatury codziennej wpływ swój odbija układ społeczny. Jednem z najcharakterystyczniejszych jego znamion jest obecnie upadek znaczenia szlachty, modernizowanie się dworów, przewaga żywiołów miejskich. Powoli znika też z literatury rodzaj cały, który wielką w niej odgrywał rolę i jeszcze przed dwudziestu laty miał kilkunastu wybitnych przedstawicieli: gawęda szlachecka. Kultura współczesna niweluje poziom życia, obyczaje, język, dusze. Znika owa barwność wyrażeń, fantazya kawalerska nawet u starych, gest szeroki, humor tz. »staropolski« — znika duch. Gdzie pozostał, wygląda po literacku, blado, albo — jak każdy przeżytek — karykaturalnie.

Jednym z nielicznych, którzy rodzaj ten uprawiają, jest Kazimierz Laskowski. Wyciąga rękę po lutnię Bekwarka-Junoszy, nie dorównywa mu jednak ani istotną jego,

choć ograniczoną, zdolnością odtwarzania ludzi, ani humorem, ani myślą. W *Przeżytym* usiłował przedstawić jednego »z rodu marzycieli« — a dał tylko grubymi kleksami malowany obraz niewinności poczciwego szlachcica, przeżuwającego chwilami niektóre sentencye Płoszowskiego, tudzież obraz nieprawości i wszeteczeństwa rodów bankierskich Izraela. *Zrośli z ziemią* — to »Syzyf«, który dożył wprowadzenia w życie intencyj Junoszy o solidarności szlacheckiej; *Licytanci* — to »Pająki« wysysające ostatnie krople krwi ze swych ofiar. Junosza kochał swój stan, kochał rozumnie, umiał podnosić, co w nim zacne i piękne — z szlachty zaś Laskowskiego

> patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,
> siedm śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,
> do ukwaszonych ogórków, do herbów...

Jego bracia szlachta trzymają się chwalebnej zasady: »tu nas przeszłość zasiała, tu przyszłość zastać powinna« — jak grzyb. Jako wzór stawia autor trzech bratanków, którzy »pokończyli uniwersytety... kształcili się niby-to na doktorów.. prawników... a ostatecznie rzucili w kąt wszystko dla pługa.» Bohater Laskowskiego, Krzysztof Ożga, w dwa dni po ślubie urządza sobie polowanko, w ciągu kilku miesięcy przepuszcza kilkudziesięcio-tysięczny posag żony, sam nie wie: gdzie i jak, jak nie wie zresztą nigdy, jakie i u kogo ma długi; ostatnie dziesięć tysięcy przegrywa w idyotycznym bałagulskim zakładzie; szlachta Laskowskiego nic nie robi, tylko przy każdej okazyi albo i bez okazyi upija się do nieprzytomności, przy obiedzie opowiada sobie dykteryjki, że kobiety muszą z pokoju uciekać, gra w karty i rozprawia o polityce; jeden z »obywatelstwa« pan Szaława sprzedaje żydom kilkakrotnie tęsamą krescensyę, wodzi za nos wierzycieli i komorników, niszczy gospodarstwo, a nowsze postępy agronomiczne hucznym śmiechem zabija — a autor spogląda na ten świat z rozpromienionem obliczem, zdaje się bezustannie wołać:

to mi życie! w to mi graj! chwała Bogu, że nie wymarła jeszcze stara wiara! Bohater rządzący się tak, jak Ożga, musi naturalnie zbankrutować — co oczywiście jest wynikiem tylko intrygi żydowskiej — wtedy autor każe jemu, jak i całemu stanowi, miast szukać nowych pól pracy, miast opanowywać siły natury i posterunki wolne, miast zmieniać się, rozwijać, dorastać nowym trudom i obowiązkom — korzystać z pomocy braci szlachty, a przedewszystkiem odpalonego konkurenta swej żony...

Dobre świadectwo wystawił Laskowski braci-szlachcie, dobre — sobie.

Z książek, nie z życia, czerpie swą szlachtę Sylweryusz Kondratowicz. I fantazya jego niezbyt rozległa; skrzydła jej unoszą go w sferę dziwactw *(Fałsze życia)*. Inteligencya zato bardziej męska, całokształt dążeń szlacheckich — żywcem z gazet wzięty — bardziej uświadomiony. W powieści *Całą siłą* kreśli pięknie pomyślaną postać sędziwego ex-wojaka, który symbolizuje przeszłość bohaterską, a obecnie, ubezwładniony, marzy jeszcze o stworzeniu pokolenia ze stali i ognia. Syntezą tej przeszłości i jutra jest pan Andrzej, rzucający świat poezyi i sztuki, aby pisać książeczki dla ludu, żyć z nim razem, na jednej zagrodzie, przy jednym pługu, jednem sercem. Nie chłopoman, lecz rycerz i prawdziwy »starszy brat...«

Zajmującą postacią między obecnymi pisarzami szlacheckimi jest nawpół należący jeszcze do starszej generacyi Abgar-Sołtan. Natura szczerze naiwna, jest tak w tem, co przedstawia, jak i w tem, czem jest, prawdziwym dokumentem. Gdy inni pisarze szlacheccy obracają się głównie w świecie Królestwa i Litwy — on maluje Podole, skąd sięga Pokucia galicyjskiego i niżej jeszcze, Bukowiny. Przy gorącej swej krwi ormiańskiej przesiąkł zupełnie tradycyami i wyobrażeniami szlacheckiemi; zabarwia je silniejszym niż inni, jaskrawym kolorytem, nie przestaje jednak należeć do rodziny Jor-

dana i Junoszy. Tylko gdy pierwszy maluje szlachtę zamożną a lekkomyślną, poczciwą a opieszałą, drugi—uboższą, zafrasowaną, tonącą w szarzyźnie, Abgar-Sołtan maluje szlachtę bogatą a rozhulaną, owych podolaków i ukraińców szerokiej natury, którzy zawsze słynęli z żyłki awanturniczej i przekrwionej, a ujście dla swej tężyzny kawalerskiej znajdowali w bałagulstwie, jarmarkach i przygodach miłosnych, opiewanych jeszcze w *Wrzecionie* Jeża — zaś w Galicyi znajdują je w wojenkach politycznych z chłopami, rusinami i wszystkimi, którzy się ośmielają nie wierzyć, jak w Boga, w szlachtę podolską. Świat ten Abgar-Sołtan zna dobrze i maluje go ze wszystkimi kolorami lokalnymi wiernie i z zamiłowaniem: miłuje on bowiem tę młodzież, z której krew aż tryska, choć najmniej jej w mózgu, miłuje on swych junaków wichrowatych i starców białych, którzy po młodości szumnej stają się wyroczniami powiatu, i niewiasty z dworków, łanie za młodu, matrony na starość; miłuje całe to eldorado szlacheckie z jego końmi, psami, butą nieposkromioną, pasyą do jedzenia, hulatyki, tańców, pojedynków, kipiące namiętnością aż pod niebo. Z otwartością wrącego temperamentu odsłania on to życie w całej jego nagości, a życie zgoła odmienne od owych scen nawpół biblijnych, nawpół melancholijnych, które widzimy w dworkach Orzeszkowej, Junoszy. Szlachta Abgar-Sołtana jest w prostej linii potomstwem »królewiąt« i ich tradycye ma jeśli nie w pamięci, to w krwi swojej. Oto grono takich synów obywatelskich założyło *Klub nietoperzy*. Widzimy ich na biesiadzie klubowej: wino się leje, kobiety przechodzą z rąk do rąk, orgia jak ogień ogarnia wszystkich, pali mosty, łączące ludzi z jakimikolwiekbądź skrupułami... Ale jeden z biesiadników opuszcza towarzyszkę nocy z niesmakiem. Wchodzi do kościoła, usta jego szepcą: *mea culpa*, *mea culpa*, serce doznaje łaski. Jest drugim Kmicicem, bo taksamo jak tamten ma swoją Olenkę, którą kocha, a do bachanalii popychają go raczej mili barankowie. Kmicic II. rozpoczyna

tedy pokutę. Jaką? Autorowi nie przychodzi nawet na myśl że »klub nietoperzy« jest nietylko grzechem indywidualnym, lecz także błędem społecznym, że dla rehabilitacyi obywatelskiej należy działać, poświęcać coś z swego ja *pro publico bono*... Każe swemu bohaterowi zostać wzorowym gospodarzem... W najlepszym razie będzie lud urabiał na modłę Jana, owego wyidealizowanego w *Polubownej ugodzie* typu szlachcica-sługi, który wychowuje dzieci w przekonaniu: »że dwór stoi prawie na równi z kościołem«.

Taką jest prawda i poezya, nić marzeń i dążeń szlachcica — podolskiego.

Od ostatnich tych pisarzy, przypominających pełnych tężyzny a rubasznych i zaniedbanych hreczkosiejów lub oschłych biurokratów, w zupełnie inny świat wchodzimy z powieściami Józefa Weyssenhoffa.

Wchodzimy w świat dobrze urodzony i dobrze wychowany, subtelny wyrafinowaniem nerwowem, wytworny kulturą estetyczną, starą, dziedziczną, spotęgowaną przez życie bezczynne, li wrażeniom i myślom senzualnym oddane. To wyrafinowanie estetyczne uderza od samego wstępu atmosferą, pełną dyskretnych, miłych woni, przytłumionych głosów, krągłych ruchów, dobrze przez instynkt lub wychowanie odważonych wyrażeń. Nie panuje tu obawa przed silnym gestem i silnym nieraz wyrazem; nawet młode księżniczki wyrzucają z ust »psiakrew!« — świat to bowiem tak zamknięty w sobie i pewny siebie, że zbytnich hamulców nie potrzebuje sobie nakładać, gdy krew czasem zagra; zwykle jednak przebywający tutaj wolą używać półtonów — i w ich używaniu są mistrzami; jak do każdego mistrzostwa potrzeba tu zarówno predyspozycyi urodzenia, jak i wyrobionego życiem taktu.

Ten takt, podniesiony do zasady artystycznej, jest główną cechą dojrzałych utworów Weyssenhoffa. Nikt może z naszych powieściopisarzy nie odznacza się taką, jak on,

harmonią w kompozycyi, rysunku charakterów, stylu. Sienkiewicz (w *Połanieckich),* Prus (w *Emancypantkach)* dość mechanicznie łączą w jedną całość kilka właściwie powieści, lub muszą uciekać się do epilogu, czy też prologu, by zupełnie się wypowiedzieć; wielkie nawet talenty nasze nieraz bez miłosierdzia obchodzą się z tym najczulszym narządem artyzmu, jakim jest język; to troskliwe wykończenie rysunku, to cyzelowanie rzeźby, na które niema miejsca przy żywiołowych wylewach duszy, lecz dzięki któremu francuzi np. doprowadzili prozę swą artystyczną do znaczenia najbardziej prostego, giętkiego i subtelnego języka w Europie — ta kultura estetyczna jest u nas w zupełnem zaniedbaniu. Weyssenhoff pod tym względem okazuje smak i takt urodzonego, wykwintnego artysty. Natura bogata, ma dość szeroką skalę wzruszeń, nie da się jednak porwać do patosu lub gorączki — rzadko wyrwą się jej tony trochę przeciągnięte, jak w zakończeniu *Dołęgi;* prosta raczej niż skomplikowana, przy wszystkich swych bardzo określonych sympatyach i ideach, nie popada w krańcowość, nie wykuwa posągów, nie maluje ludzi z koźlem kopytem; w bogatej swej galeryi postaci obraca się swobodnie z uśmiechem, uprzejmym dla wszystkich — nie zajmuje się nadmiernie jednym, nie zaniedbując zanadto innych; wiedząc o wszystkich bardzo dużo — markuje to tylko dyskretnie, gestem, bez jednego słowa silniejszego. Wszędzie takt, miara doskonała, wolna od romantycznych, jak i naturalistycznych przebujałości, wszędzie

Józef Weyssenhoff.

wyborne znawstwo wartości słowa, umiejętność aranżowania i obchodzenia się z ludźmi...

Istotą tej natury zimnej trochę, wykwintnej i wysoce kulturnej, jest wdzięk, niepozbawiony siły. Wdzięk ów uderzał już w pierwszych utworach nowelistycznych i poezyach Weyssenhoffa — wiotkich jednak, bez muszkułów. I obecnie wypływają z pod pióra jego obrazki, jaśniejące takim wdziękiem, że mogłyby być malowane przez Watteau'a lub Fragonarda, gdyby tym ostatnim dodać trochę dekoratywnych faunów i dryad; naogół jednak ma rękę pewną, słowa dobrze wygimnastykowane, a siłę i decyzyę męską także w ogólnej koncepcyi człowieka i świata. Taki pan Podfilipski i Kołczanowicz, Karol Zbąski i Halszka nietylko żyją, ale czyto w chwilach wybuchów impulsywnych, czy w skrytości swej przed światem, dla nas żadnych tajemnic nie mają: wszystkie tajniki dusz ich Weyssenhoff przed nami otworzył; główne problemy, które go zajmują: stosunek »umiejących sobie urządzać życie« Podfilipskich, oraz arystokracyi rodowej do społeczeństwa, postawione też po męsku, bez dwuznaczności, niedomówień, w liniach czystych, niezamazanych.

Naturze, której wyrazem głównym wdzięk, bodaj z siłą złączony, której pierwszą cechą i potrzebą — takt, nic bardziej nie będzie obcem nad wszelkiego rodzaju rewolucyjność. Silny doprowadzi do energicznego wyrazu stosunki i zasady już istniejące, duch rewolucyjny stawia lub przeprowadza zasadę nową — mniejsza o to: postępową, czy konserwatywną, społeczną, czy też artystyczną. Takt jest wysoką cnotą w słowniku towarzyskim i estetycznym, ale nie figuruje wcale w słowniku etyki, ani filozoficznego poglądu na świat. Takt — to harmonia stanów istniejących, wszelka zaś nowa zasada, tak w polityce, jak i w sztuce jest przedewszystkiem burzycielką. Otóż pierwiastku nowatorskiego we właściwem znaczeniu słowa, pisma Weyssenhoffa nie posiadają w żadnym kierunku. Zgrabniej tylko i we wdzięcznej formie

powtarzają to, co przed nim wiele już razy powiedziano. Jako artysta, Weyssenhoff snuje dalej nić powieści psychologicznej i społecznej, doprowadzając te dwa rodzaje do zupełnej harmonii i ożywiając je pełnymi wdzięku pejzażami; ma bezwarunkową nutę swoją osobistą, ale gdy *Podfilipski* tonie wprost w niewidzialnych mgłach ironii i dworowania autora, z pośród towarzystwa Dołęgi jeden tylko Karol Wielki jest czasem traktowany w ten sposób; świadczy, to, że autor »nie wpadł w manierę«, ale ostatecznie manierą jest każdy wysoce indywidualny sposób odnoszenia się do zjawisk, a bez tego, wielkiego twórcy niema. A koncepcya świata i człowieka? Bezwarunkowo silna i piękna — ale nie wielka. Weyssenhoff wypowiada dużo prawd — nie przynosi jednej wielkiej prawdy. Postać koncentracyjna, Jan Dołęga, jest istotnie dzielnym człowiekiem, ale ostatecznie nie przerasta bardzo typu »szlachetnego inżyniera«, w którym się lubowała powieść pozytywistyczna; różni się od niego tem tylko, że wierzy w »rasę«. Wokulski Prusa, znacznie mniej zrównoważony i wykończony jest wielkim — Dołęga zwyczajnym; tamten istotnie ludzkości całe ogromy przenika — ten zdobywa się na plan szos komunikacyjnych. A idee jego? Krasiński przeciwstawiwszy sobie hr. Henryka i Pankracego był wielkim, Dołęga przeciwstawiony Zbaraskim, Szydłowskim i Zbąskim, uczuć tragicznych w nas nie wzbudza. Szkoda nam tęgiego człowieka, który się męczy i marnuje siły, ale ostatecznie nie reprezentuje on żadnej wielkiej zasady, któraby nam serce zapaliła, a i on sam wyczekuje bezczynnie kwartały całe, gdy ulubiona jego idea znajduje się w rękach niedołęgów i egoistów; umie tylko desperować i rezonować. Taki człowiek na kierownika społeczeństwa nie jest stworzony. Ale jeszcze mniej do tego stworzony książę Andrzej — a jemu pod koniec autor każe ziemię objąć uściskiem — w symboliczne posiadanie.

Natura podobna pozbawiona wielkości — wielką będzie

natomiast w cnotach małych. Bez owej siły potężnej uczucia i umysłu, która z posad stare rusza światy i stwarza nowe, pozbawiony wiary w bohaterstwo, bez której bohaterów stwarzać nie można, wyższy od swego środowiska, zbyt jednak przepojony taktem i subtelnością, by bić w nie maczugą jak hr. Mirabeau, musiał sobie wyrobić dar używania półtonów, lekkich, niedostrzegalnych prawie, wymownych gestów; dar wykwintnej ironii, w tych warunkach odpowiedniejszy, niż wysoki patos. Takim koncertem półtonów, taką symfonią ironii jest książka o panu Podfilipskim, tak subtelnie dworuje sobie autor z Karola Zbąskiego i jego dworu. Z powagą na ustach opowiada nam żywot ich i czyny, w zgodzie z całem otoczeniem wznosi ich na szczyt piramidy, aby z boku cichem swem tchnieniem całą tą piramidą zachwiewać, ukazując, że ona tylko z papieru — wewnątrz pusta. Nie rozpina przed nami słońca wielkiego, do któregoby się głośno modlił, ale obracając się swobodnie w świecie sztucznym, gdzie i w dzień story spuszczone i światła jaśnieją obce, zimne, od czasu do czasu ruchem niedostrzegalnym potrąci sprężynkę storów, aż podlecą w górę i wpuszczą snop promieni. Takie oświetlenia moralności Pana Podfilipskiego i jego sojuszników, lub wizyty w Petersburgu deputacyi warskiej i jej skutków (usuwanie napisów przydrożnych etc.) — należą do tryumfów pisarskich. Odnosi w nich tryumf wyrafinowana kultura artysty, nie schodzącego na chwilę z drogi zimnego spokoju i artystycznego taktu, tryumfuje bijące w nim serce. W całości składają się na indywidualność, która ani pod artystycznym, ani pod ideowym względem nowych twórczych pierwiastków nie wnosi, ale dostarcza lektury wykwintnej i myśli dla pewnej sfery może bardzo śmiałych, na ogół dosyć europejskich.

Obok Weyssenhoffa — talentów romansopisarskich w właściwem znaczeniu słowa, mamy zadziwiająco mało. Indywidualności podobne, jak Żeromski, Berent, należą właściwie

do poezyi. W stosunku do rozbudzonej dzisiaj potrzeby czytania — brak daje się uczuwać piór o większej wartości. Niejeden z młodzieńców, wspinających się rozpaczliwie na wzgórek Parnasu, z większym pożytkiem dla literatury i dla siebie, mógłby z sztuki wielkiej przejść do stosowanej. W ostatniej króluje też dotychczas stara gwardya.

Na czele kroczy dotychczas Henryk Sienkiewicz. Artysta dzięki swej sile plastycznej nadzwyczajny, człowiek »sztuki życia codziennego« skutkiem skali umysłowej dość przeciętnej, panuje w dziedzinie powieści niepodzielnie, a dopiero ostatnie dni zachwiały jego rządami, wysunęły przeciw niemu talenty nowe, protest teoretyczny silnie motywowany.

Po wydaniu opowieści o *Rodzinie Połanieckich*, w której nie zdołał — jak pragnął — ująć głównych prądów duchowych doby obecnej w oświetleniu wielkiej syntezy, Sienkiewicz wrócił jeszcze raz do najżywszej może i najbardziej zajmującej postaci tej powieści, malarza Świrskiego, którego znajduje *Na jasnym brzegu*. Wraca do niego, aby go zupełnie spospolitować, obniżyć, z wielkiego podobno artysty, wygłaszającego często niepospolite aforyzmy, zrobić typowego, banalnego starego kawalera, szczęśliwego, że nareszcie świeża jakaś buzia rozgrzeje samotne jego mieszkanie; wraca do niego, aby pędzlem mistrzowskiego impresyonisty namalować kilka pejzaży z Riviery, kilkoma liniami — tak mimochodem, z okien wagonu — naszkicować parę wybornych sylwetek z kosmopolitycznego świata, który się bawi i — by utknąć na postaci nie należącej do tego świata, ale też nie do świata, który autor duchem obejmuje: na postaci Kresowicza. Wszystko to jednak od niechcenia... Sienkiewiczowi już raz na zawsze sprzykrzyła się »smutna rola malarza nizin« i zagłębiony w studyach zupełnie źródłowych, bardzo sumiennych — wrócił tam, gdzie go najgłębsza istota natury ciągnie: do powieści historycznej. W krótkim stosunkowo przeciągu czasu — zwa-

żywszy ogrom materyału dziejowego, który należało opanować, dał dwie wielkie powieści: *Quo Vadis* i *Krzyżaków*.

Wysoko ponad gwarem dnia, ale z myślą o jego bolach i potrzebach, wpatrzony w gwiazdę swego narodu, ale zawsze przez lunetę, którą ma w ręku od *Niewoli tatarskiej*, pan słowa i techniki, naginającej się posłusznie do wszystkich żądań niewyczerpanej, homeryckiej wyobraźni — napisał te dwa wielkie dzieła także »dla krzepienia serc«.

Obie powieści w wielkim pomyślane stylu, najrozleglejsze obejmują horyzonty, jakie powieściopisarz-artysta sobie może zakreślić i zapełniają je skarbami najwyszukańszych piękności, o jakich artysta z ducha Homera lub renesansu może zamarzyć. Obie powieści oddalone od siebie całem morzem wieków, kultur, idei, dzielących czasy Nerona i apostołów od czasów Jadwigi i Jagiełły — a jednak w umyśle powieściopisarza spokrewnione z sobą, złączone tą prawdą, które mu wskazują, tą ideą żywota, którą z nich dla swego narodu wysnuwa, ujęte przeto w taką konstrukcyę, by linie ideowe występowały jak najczyściej, najwyraziściej. Tu i tam dwa światy: starszy, dzierżący cywilizacyę, moc materyalną niezmierzoną, przez przerafinowanie swoje intelektualne i zgniliznę moralną ginie — ustępując młodemu, pogardzonemu, pełnemu siły i wiary żywiołowej. Więc dalszy ciąg idei *Bez dogmatu* i *Połanieckich*.

Takim był zapewne zamiar — z duszy niewątpliwie artystycznej przez dobrego obywatela wysnuty, zamiar, dyktowany przez obietnice i wizye niesłychanych czarów piękna, ale głównie przez chęć niesienia »dobrej nowiny«, zamiar wykonany też tak gruntownie, że ze wszystkich bohaterów pierwszoplanowych Sienkiewicza jeden tylko Płoszowski kończy śmiercią, wtrącając do grobu także kobietę kochaną, gdy bohaterzy reszty powieści, równocześnie bojownicy »świętej sprawy«, kończą tryumfem, szczęściem i chwałą.

Tyle powiedział sobie Sienkiewicz a priori — a co widzimy a posteriori?

Właściwości artystyczne hojnie uposażonej swej natury, przez blisko trzydzieści lat wysoką kulturą pielęgnowane i rozwijane, zakwitły w ostatnich powieściach do takiej pełni, wezbrały taką mnogością i soczystością, że pod względem harmonii malarskiej, mistrzowstwa we władaniu piórem, dzieła te są prawie bez skazy. Zamiłowania i uzdolnienie Sienkiewicza głównie malarskie — a żałuje on podobno nieraz, że nie został malarzem — święcą obecnie tryumfy zupełne. Już w poprzednich powieściach — najwięcej w *Potopie* — strona malarska brała górę nad wszystkiemi innemi i np. większą część rozdziałów kończyła transparentem wspaniałym; obecnie kompozycya cała powieści staje się malarską: coraz mniej mamy procesów, analiz, stanów czysto psychicznych, wewnątrz człowieka, coraz mniej walk na słowa, rozumowań, natomiast treść duszy odrazu uzewnętrznia się, przetwarza w obraz, w szereg obrazów, zamkniętych w sobie, oprawnych w ramy przepięknych pejzaży, pod względem czystości rysunku, żywości i cieniowania barw urągających wszelkim opisom. *Quo Vadis* od pierwszej kartki do ostatniej, *Krzyżacy* od chwili gdy Danusia z lutnią staje na ławce aż do momentu, gdy przed królem kładą zwłoki wielkiego mistrza i las sztandarów — kompozycyę mają pomyślaną po malarsku i po malarsku też wykonaną. Malarska ta strona działa nietylko na wzrok, lecz także na myśl — czysto nowoczesnym nastrojem. Winicyusza w Ostranium nie przekonywa apostoł, a działa nań nastrój chwili; nastrojem działa na nas postać Jadwigi. A jak Sienkiewicz maluje? Chciałoby się nieraz poszukać równego mu mistrza w władaniu pędzlem, a w tej dziedzinie znajdzie się z pewnością niejednego wyższego »tonem« — Michał Anioł, Matejko — ale niewielu o równie szerokiej skali talentu i doskonałości technicznej. Rafael ostatecznie z tąsamą łatwością tworzył Madonny swoje,

ziemskiej pełne piękności a wniebowzięte duchem, co pogańskie sielanki Amora i Psychy, a równocześnie zdobył się na kipiącą siłą i wyrazem kompozycyę Bitwy Konstantyna — łączył w sobie wdzięk i potęgę, chrześciaństwo i ducha Hellady — ale jest nierównie prostszy, naiwniejszy duchowo, a technicznie mniej skomplikowany. Na Sienkiewicza złożyła się i Grecya i renesans włoski, ale także liryzm polsko-słowiański, ale czuć w nim wpływ także mistycyzmu germańskiego. Tym liryzmem polskim przepojona jest nieraz nawet Lygia, pierwiastkiem germańskim, jakby z pod pędzla Albrechta Dürera, są owe ostatnie chwile starego Zygfryda, którego dyabeł i śmierć na gałąź prowadzą — wszędzie mamy tu linie i tony, które w duszy i na płótnach Rafaela pojawić się nie mogły.

W każdym razie stoi Sienkiewicz obok niego tą swoją naturą harmonijną, tą łatwością, z jaką ogarnia najróżniejsze dziedziny motywów, tą *przewagą* w swej twórczości charakteru renesansowego, tą niezrównaną, ale więcej powierzchnię zjawisk obejmującą techniką. Doprowadził ją jeszcze do większej doskonałości, niż tamten, bo wzrok ludzki w ciągu kilku stuleci wysubtelnił się i dostrzega teraz w naturze więcej komplikacyj, więcej barw, subtelniejszą wibracyę odcieni, których dawniej nie znano. Doskonałość ta malarska przechodzi już w ostatnich powieściach poprostu w wirtuozostwo. Najpiękniejsze ustępy *Quo Vadis* i *Krzyżaków* są pisane pędzlem — nie krwią, czerpane z niezmiernie artystycznej fantazyi — nie z duszy. Czytelnik czuje to — i to z pewnością jest przyczyną, dlaczego ostatnie te powieści w Polsce nie są już tak popularne, jak *Trylogia*. Objektywnie biorąc, są *Krzyżacy* dziełem artystycznie doskonalszem, niż *Ogniem i Mieczem;* Jadwiga i Jagiełło, Zbyszko i Danusia powinni więcej do serc przemawiać, niż król Jan Kazimierz lub Skrzetuski i Helena; Grunwald więcej porywać i zapalać, niż Beresteczko; moment pojawienia się epopei zwycięstwa naszego nad niemcami, lub

tryumfu chrześciaństwa nad Neronami, powinien był temu dziełu zapewnić popularność bezmierną. A tak nie jest. Sienkiewicz żyje i zostanie przedewszystkiem jako twórca Trylogii, trzej rycerze i Zagłoba, Kmicic i Oleńka są bliżsi sercom, niż postacie z powieści ostatnich. Pierwsze malował bowiem Sienkiewicz sercem świeżem, czującem i naiwnem — teraz maluje doświadczony mistrz pędzla. Z tem wszystkiem takie arcydzieła malowania słowami, jak uczta u Nerona, zachód słońca nad Rzymem, a szczególnie walka Ursusa z bykiem, dalej pojawienie się królowej Jadwigi, walka Zbyszka z Rottgerem, opłakiwanie Danusi pod Spychowem — nie przestaną budzić podziwu i wzruszenia.

Właściwość artysty patrzenia na zjawiska ze stanowiska malarskiego, warunkuje też inne strony jego twórczości.

Goniąc wzrokiem wizye piękna formalnego, nie dostrzega owych płaszczyzn życia codziennego, z których wszelkie życie wyrasta, na których wszystko musi być oparte. Stąd *Quo Vadis* nie odzwierciedla nam Rzymu starożytnego, jak *Krzyżacy* nie dają obrazu Polski za Jadwigi i Jagiełły. Ułamki tylko życia ówczesnego widzimy — ułamki malownicze i romantyczne, właściwie romansowe, przygodami serc zasłaniające w zupełności ową głąb i podstawę, z której istotnie życie wykwitało. Czytając te powieści, możnaby myśleć, że w pewnych okresach dziejowych — osią życia wielkich państw były przygody Winicyusza i Lygii lub Zbyszka i Danusi, a wszystko inne tylko dodatkiem, sztafażem. W jaki sposób Rzym staje się chrześciańskim — z powieści nie poznajemy. W naszych oczach chrzest przyjmuje tylko Winicyusz — aby na ostatnich kartach żyć ostatecznie znowu po pogańsku; chrzest przyjmuje Chilo, przedstawiony w momencie czysto już patologicznym; procesu przeobrażania się świata, z powieści nie poznajemy. Taksamo z *Krzyżaków* nie poznajemy procesu ówczesnego przetworzenia społeczeństwa, a epoka ta jest przecie świadkiem zupełnego przewrotu, kiedy rząd polski z za-

sady monarchiczny przemienił się faktycznie w możnowładczy. Sienkiewicza zajmują jednak z e w n ę t r z n e fenomeny życia. W ten sposób powieści prawdziwie historycznych nie konstruował ani Flaubert, ani Tołstoj, ani Rzewuski, ani ten, który dał najwierniejszy obraz pewnego okresu — z większem prawem zapełnienia go historyą jednostek prywatnych — Mickiewicz z *Pana Tadeusza.*

Lecz co gorzej — ów rodzaj talentu musi prowadzić do głębszych konsekwencyj. Odczucie piękna, jako linii i barwy, siły i namiętności, niekoniecznie musi towarzyszyć sile duchowej: odczuciu mądrości i cnoty — bohaterstwa. Często nawet wykluczają się wzajemnie. I tu wpada Sienkiewicz w ciężki konflikt. Z natury swojej i powołania jest malarzem piękna — w renesansowem znaczeniu słowa; z natchnienia obywatelskiego, z tendencyjnej premisy — piewcą bohaterstwa ducha. W praktyce zwycięża oczywiście pierwiastek indywidualny, najgłębszy, uwydatniający przedewszystkiem to, co zewnętrzem swojem uderza, siłą, charakterystycznością, bez względu na kwalifikacye moralne. W teoryi, w założeniu ma tryumfować cnota, ale artystyczniej, plastyczniej wychodzi, a w pamięci naszej zostaje — niecnota. Widok ten powtarza się przez cały ciąg jego twórczości. Maluje on bohaterki, wyrażające tezę, jako cnotliwe i bierne, lecz Kurcewiczowa i Horpyna żywiej stają nam przed oczyma, niż Helena; Oleńka rychło przestaje, a Lygia nie zaczyna głębiej interesować; stąd postacie ujemne, demoniczne są wspanialej kreślone (Janusz i Bogusław Radziwiłłowie, Chmielnicki, Azya Tuhajbeyowicz, Nero) niż dodatnie, a te ostatnie częstokroć stają się mniej sympatyczne, niż nieszczęśliwi ich rywale i ideowe antytezy: mniej cnotliwe, ale artystycznie piękniejsze. Zagłoba jest kochany nie dla swych cnót, lecz dla szelmostw swoich; gdyby mu ich ująć a dodać cnót jak najwięcej — zyskałby może koronę niebieską, w oczach czytelników tylkoby stracił. Jednem słowem: krzesając z przeszłości

głównie piękno, Sienkiewicz tego piękna nie umie harmonizować z ideałem; dwa te pojęcia częstokroć też rozchodzą się: Skrzetuski jest ideałem — Bohun pięknym, Czarniecki ideałem — Radziwiłł pięknym, Winicyusz i Lygia ideałami — Petroniusz i Eunice piękni. A zgoła już nie otoczył Sienkiewicz pierwszych chrześcian tyloma promieniami i nie uplastycznił na zawsze w sztuce, ile Petroniusza, Nerona i dworu jego. Chrześcianie nas interesują głównie, jako męczennicy, więc losami zewnętrznymi, budzącymi współczucie, mało — życiem swem wewnętrznem. Jako bohaterzy i święci ducha nie górują nawet apostołowie — a najwięcej w cieniu pozostał ten, który był istotnym organizatorem i wodzem duchowym powstającej wiary, św. Paweł...

Szkopułu tego — trudności zharmonizowania piękna z ideałem i prawdą dziejową, nie omija Sienkiewicz w zupełności także w *Krzyżakach*, jakkolwiek tutaj trudność owa jest znacznie mniejsza, bo życie całe ówczesne, życie bujnych instynktów, leżało więcej na wierzchu. Z niewyczerpanej, cudotwórczej swej wyobraźni, wżywszy się w duszę dawnych pokoleń, której przeżytki widział w czystych typach współczesnego chłopa, wywiódł niezrównaną galeryę postaci krzepkich i jędrnych; dał im język — arcydzieło prostoty i siły spiżowej, skonstruowane i odlane z szczupłych materyałów historycznych i żywej gwary ludu w tyglu niezmiernie wyczulonej polskiej swej duszy; dał tym swoim władykom i panom — zgodnie z historyą — większą moc i żywiołowość natury, niż ją mieli w stadyum dekadentyzmu żyjący krzyżacy. Ale czy to wystarcza?

Przy całej swej prostocie i przebujałem życiu fizycznem, przy całej swej młodszości cywilizacyjnej, Polska ówczesna, której rycerstwo jest nawpół chłopskie i barbarzyńskie, jaśnieje talentami politycznymi, zdolnością stawiania sobie wielkich, odległych, cywilizacyjnych celów i konsekwentnego ich przeprowadzania, jednem słowem: wyższością ideową, potęgą

ducha, jakiej późniejsze czasy nigdy może nie dorównały. Można nawet powiedzieć, że jest to jedyny moment w dziejach narodu, kiedy miał wielkich polityków i wielkie myśli polityczne i siłę doprowadzenia ich do ostatniej konsekwencyi — oddając w ten sposób nieśmiertelną przysługę tak sobie, jak i powszechnej cywilizacyi.

Cokolwiek powiemy o »panach małopolskich«, którzy — jak pisze historyk — »posiedli wszystkie urzędy i władzę, rozumieli myśl Kazimierza, a w poparciu jej mieli także osobiste widoki« — należy uprzytomnić sobie, że tryumfy ich polityki zagranicznej były olbrzymie! Zdobycie Rusi, złączenie się z Litwą, są to fakta tak świetne i tak olbrzymiej doniosłości, że wobec nich bledną najświetniejsze tryumfy wojenne. Grunwald to tylko rękojmia orężna, uświęcenie faktu istniejącego. Grunwald to efekt artystyczny dziejów, a ileż rozumu politycznego trzeba było, aby go przygotować, ile — aby przezwyciężyć intrygi przeszłości, miłość młodej królowej ku Wilhelmowi, zamysły i żądze genialnego Witolda — i z Litwą się połączyć?

Nietylko cnoty rycerskie i mięśnie olbrzymie — w których Sienkiewicz rozmiłowany — mieli ówcześni ludzie, lecz i ducha wielkość, a tego Sienkiewicz nam nie pokazuje. Raz tylko ukazuje duszę niepospolitą, przerastającą otoczenie i działającą cuda, ale skierowuje ją na tory zaświatowe. Jurand ze Spychowa, po życiu pełnem walk i okrucieństw, doświadczywszy zmienności fortuny i skąpany w Gehennie — kończy jako mąż świątobliwy, praktykujący najwyższe cnoty Chrystusowe. Postać to artystycznie przepiękna, prawdziwa i wzruszająca, ale nie typowa. Natomiast postacie genialnego polityka i cywilizatora ze szkoły Kazimierza Wielkiego, takiego Dobiesława z Kurozwęk, Dymitra z Goraya, Wojciecha Jastrzębca, galerya tych, którzy osadzili na tronie Jagiełłę, dźwignęli podług testamentu królowej akademię, mimo oporu mnóstwa doradców przygotowali Grunwald, zaraz po nim za-

częli robić przygotowania do zjazdu w Horodle i mieli myśleć o połączeniu z czeskim husytyzmem — galerya lub jedna bodaj wielka postać taka, głębiej wypowiadałaby charakter wieku, myśl wielką oznaczałaby...

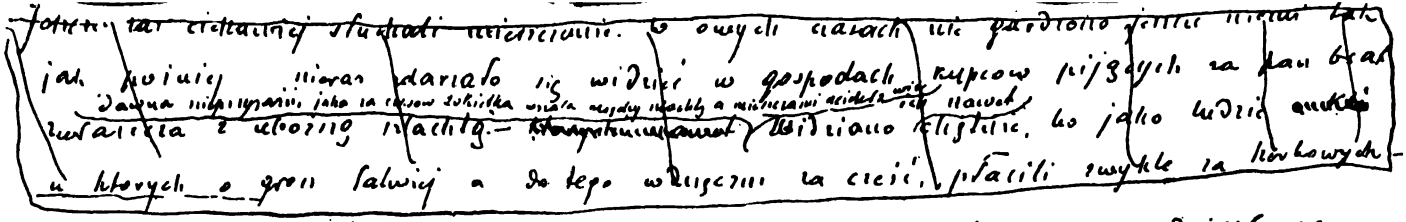
I tak widzimy na dwóch ostatnich dziełach mistrza powieści polskiej, że natura jego w ciągu lat kilkunastu, dzielących go od *Ogniem i Mieczem* mało się zmieniła. W formie rozwinęła do najwyższej doskonałości wrodzone sobie właściwości artystyczne. Najwyższą jego sztuką — najwyższa prostota. Prawie wszystkie jego powieści mają jedną i tęsamą konstrukcyę: osią ich — poszukiwanie się kochanków, gwałtownie przez los lub złych ludzi rozłączonych. Wszystkie mają zalety tesame i typowe wady. Doprowadził Sienkiewicz do mistrzowstwa władanie ojczystą mową. Nikt u nas nie przemawia z taką naturalnością, prostotą od serca do serca; w każdej sytuacyi znajduje najtrafniejsze określenie i oddaje ją z całą bezpośredniością, działa wprost na nerwy. Brak może temu językowi dreszczów podskórnych, wibracyi, dających niewyrażalne słowami przeczucia, perspektywy, drgania tonu, ale twórczość realistyczna — a tej Sienkiewicz jest mistrzem — od tych światów jest wogóle daleka. W swoim zakresie wyraża w doskonałej formie wszystko, co oko malarskie dostrzeże, ucho muzykalne dosłyszy — głównie więc wszystko, co się mieni barwą i zarysowuje konturem.... Te tryumfy nad formą nie wystarczyłyby jednak do osiągnięcia tak zupełnej popularności, gdyby nie wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju dar wcielania się w duszę przeciętności ogółu inteligentnego, szczególnie szlacheckiego. Szczęśliwy pieśniarz, który śpiewa każdemu z duszy, każdemu uświadamia treść jego duszy! Będzie niesiony na falach entuzyazmu powszechnego, słowa jego będą dźwięczeć daleko i długo, z lubością powtarzać je muszą nawet starcy i dzieci. Sienkiewicz nie śpiewa też uczuć swoich własnych — jest antytezą nowoczesnego indywidualisty, i tylko w *Bez dogmatu* i na niektórych stro-

W Tyńcu, w gospodzie pod Lutym Turem, należącej do opactwa, siedziało kilku ludzi, słuchając opowiadania wojaka bywalca, który z dalekich stron przybywszy, prawił im o przygodach jakich na wojnie i w czasie podróży doznał.—

Człek był brodaty, w sile wieku, pleczysty prawie ogromny, ale wychudły; włosy nosił ujęte w pątlik czyli w siatkę nazywaną paciorkami, na sobie miał skórzany kaftan z pręgami wyciśniętemi przez pancerz, na nim pas, cały z miedzianych klamr, za pasem nóż w rogowej pochwie przy boku zaś krótki kord podróżny.—

Tuż przy nim ~~na~~ za stołem siedział młodzieńczyk o długich włosach i wesołem spojrzeniu, widocznie jego towarzysz, lub może giermek, bo przybrany także po podróżnemu w taki sam koszyciskany od zbroicy skórzany kaftan. Resztę towarzystwa stanowiło dwóch ziemian ~~nadw~~ z okolic Krakowa, trzech mieszczan w czerwonych składanych czapkach, których cienkie końce zwieszały się im z boku aż za łokcie.—

Gospodarz niemiec w płowym kapturze z kołnierzem wycinanym w zęby lał im z konwi sytne piwo do glinianych stągiewek i nasłuchiwał ciekawie przygód wojennych.



Jeszcze raz ciekawiej słuchali mieszczanie. W owych czasach nie gardzono jeszcze niemi tak jak później. Nieraz zdarzało się widzieć w gospodach kupców pijących za pan brat zwłaszcza z uboższą szlachtą. — Dawna nieprzyjaźń, jaka za czasów łokietka wszczęła między szlachtą a mieszczanami ściskała więc ich nawet. Widziano chętnie, bo jako ludzie u których o grosz łatwiej a do tego wdzięczni za cześć, płacili zwykle za herbowych. —

Jeszcze ciekawiej jednak słuchali mieszczanie. W owych czasach, nienawiść jaka dzieliła za czasów łokietkowych miasto od rycerskiego ziemiaństwa znacznie już była przygasła, mieszczaństwo zaś nosiło głowy górniej niż w wiekach późniejszych. Jeszcze zwano ich wówczas „des allerdurchlüchtigsten Kuniges und Herren" i cenzono ich gotowość „ad concessionem pecuniarum". Dlatego też nieraz zdarzało się widzieć w gospodach kupców pijących za pan brat, zwłaszcza z uboższą szlachtą. Widziano ich nawet chętnie, bo jako ludzie u których o gotowy grosz łatwiej płacili zwykle za herbowych.

Tak więc siedzieli teraz i rozmawiali mrugając od czasu do czasu na gospodarza aby napełniał stągiewki. —"

Autograf początku „Krzyżaków".

nicach *Połanieckich* ukazuje rąbek oblicza swego, rzec można — prywatnego. Zresztą — wyobraziciel przeciętności narodowej, odtwarza w genialny sposób pojęcia i idee przeciętnego szlachcica polskiego. Z dzieł jego historycznych bije duch, jakoby z piersi tej przeciętności wyrwany... łuna gorąca, *la gloire*, tak miła każdemu narodowi. Z powieści zaś i nowel bije łuną drugie uczucie, tak bezmiernie silne, a zupełnie niezindywidualizowane, — erotyzm ten codzienny, nie obciążony metafizyką, wyidealizowany głos »geniusza gatunku«... La gloire i erotyzm — to dwa skrzydła, na których buja cała jego twórczość — w formie, zachwycającej wszystkich miłośników renesansowego piękna...

W tym swoim świecie jest królem i panem absolutnym. Ale świat ten jest zaledwie ułamkiem owej nieskończoności kształtów, uczuć, myśli, które wypełniają ludzkość. Toteż gdy otrząśniemy się z czaru wspaniałych obrazów i pieszczotliwych akordów, które roztacza, rozmarzeni, rozkołysani, jakby pod wpływem haszyszu wschodniego, musimy sobie powiedzieć, jak Płoszowski o swych *causeries romaines*, że »nie żyjemy naprawdę życiem rzeczywistem i realnem. Pod nami coś się dzieje, coś się staje, jest walka o byt, o kawałek chleba, jest życie realne, pełne mrówczej pracy, zwierzęcych potrzeb, apetytów, namiętności, codziennych wysileń« (i bohaterstw prometejskich, i dążności do absolutu i walk i poświęceń nieskończenie szlachetniejszych, które Płoszowskiemu zupełnie są obce!) — »życie ogromnie dotykalne, pełne zgiełku, które huczy i przewala się, jak morze, — a my... wymazujemy z siedmiu dni tygodnia sześć powszednich... Nie wiedząc o tem mamy (...wyrabiamy sobie) zamiłowania, nerwy i dusze, dobre na święto«. »Tworzymy świat oddzielny, oderwany od ogromu wszechżycia«...

Wszechżycia — w najwyższem także znaczeniu, tego wszechżycia, które zna inne cierpienia, niż miłosne, inne gwiazdy — nad wojenną; życia, które wcielali Mickiewicz

i Słowacki, które wciela świat nowoczesny przez walki swe i katusze i upadki i wzloty, pragnące — jak mówi Krasiński:

ciałom wszystkim rozdać chleba —
duszom wszystkim — myśli z nieba...

Tego życia Sienkiewicz jakby nie znał. W czasie powszechnego upadku ducha, wyczerpania i smutku, ukazawszy, że »Skrzetuski broni Zbaraża«, porwał był serca, pozyskał umysły — bajecznie przytem zadawalniał zmysł piękna formalnego. Tego jednak zamało. Patryotyzm, którego on uczył, jest natury czysto biernej, konserwatywnej; powiększać duszę narodową — nie uczy; idee jego społeczne od kartek *Z teki Worszyłły* i silnych *Szkiców Węglem* zblakły, odsunęły się od życia. A gdy pojawiło się nowe pokolenie, z nowemi hasłami społecznemi, z nowymi ideałami artystycznymi, pokolenie Żeromskich, Wyspiańskich, Kasprowiczów, Sienkiewicz nie umiał zbliżyć się do niego, zżyć się z niem, jak z młodymi umieli swojego czasu żyć starzy: Turgeniew, Flaubert, Fontane, jak żyje i idzie razem Tołstoj, Ibsen, Björnson — — zamknął się w swoim świecie; nowatorom niechętny, daje czasem nawet upust swej złośliwości wobec »młodych«. Z początkiem r. 1903 obiegł całą prasę polską aforyzm jego, w którym zastrzega się, że nowszej literatury dobrze nie zna, mimo to oskarża ją o »ruję i porubstwo«.

Ta zniewaga, rzucona ryczałtowo pod adresem nowej sztuki, a najmniej uzasadniona w ustach autora powieści o Połanieckich, będącej nieprzerwanym ciągiem »ruji i porubstwa», zniewaga ta wzburzyła młodych, wywołała żal głęboki do mistrza, wrzenie, spotęgowane broniącymi go niefortunnie artykułami dziennikarskimi. Uczuciom tym dał wyraz Stanisław Brzozowski w oskarżeniu namiętnem, gwałtownem, którego treścią: że Sienkiewicz jest młodszemu pokoleniu o b c y a wpływ jego ujemny... »Nędze społeczne — wołał Brzozowski — bole, antagonizmy, krwawe konflikty

osobistych ideałów i społecznych obowiązków, cała treść naszego moralnego życia nie znalazła w dziejach Sienkiewicza ani jednego wyrazu. W imię czego przemówić on może do dra Judyma?«

W atakach tych jest oczywiście przesada. Sienkiewicz jest jednym z największych artystów, których mieliśmy, ale typ jego jest odmienny od ideału prometejskiego. Typ to Homera i Raffaela, nie zaś Eschylosa, Dantego lub Michała Anioła. Dla postępu świata, dla rozrostu duszy, dla świadomości moralnej, typ ostatni jest nieskończenie ważniejszy, wyższy; ze stanowiska sztuki trudno jednak zamykać oczy na piękności pierwszego. Są one niezaprzeczone i tylko ferwor polemiczny może je przeoczyć. Trzeba je bezwarunkowo przyznać Sienkiewiczowi w wysokim stopniu, ale poza tem przyznać znowu, że wielki i pełen zasług w utrzymywaniu uczuć narodowych — na wytworzenie się pojęć, dążeń, ideałów nowych pokoleń wpływu Sienkiewicz nie wywiera; niezrównany mistrz słowa polskiego — nie wnosi do skarbca ludzkości ni narodu, nie zapala, nie obwieszcza ani jednej prawdy. A — mówiąc ze Słowackim — tylko

> kto chorągiew ducha wyżej stawia
> I przed stworzoną objaśnia ciemnicę,
> Kto stawia, mówię, nową ducha świecę,
> Do której lud inny powoli dochodzi,
> Ten, mówię, jakby nową gwiazdę rodzi,
> Do której wszyscy my powoli dążym
> I może nazwać się boskim chorążym.

Odczuwa to też w pełnej mierze młodsze pokolenie — i stąd fakt, że *Popioły* Żeromskiego elektryzują, gdy nowa, od kilku lat zapowiadana powieść Sienkiewicza: *Na polu chwały* wielkiego zainteresowania nie obudziła; stąd fakt, że inteligentny, uświadomiony ogół społeczeństwa czeka dzisiaj syntez swojego bytu z ust niedawno nieznanych a od autora *Ogniem i Mieczem* niczego się więcej nie spodziewa.

Także pod względem czysto artystycznym typ twórczości przez niego uprawianej coraz więcej zbliża się do poziomu, wyznaczonego przez przeciętnych zwolenników sztuki stosowanej. Widać w tem bezwarunkowo postęp kultury naszej artystycznej ostatnich czasów — za którym nie wszystkim łatwo podążyć. Pogłębia się nasza znajomość duszy ludzkiej i znajomość natury skomplikowanych stosunków nowoczesnych. Gdy przed dziesięciu laty Sienkiewicz dał obraz dekadenta i dekadentyzmu — był jego Płoszowski ostatnim wyrazem artyzmu; dzisiaj jak znikomo ten typ i cały obraz wygląda wobec rozpiekielnionych »wirów« i otchłannej psychologii Berenta...

Podnosi się poziom kultury artystycznej — szybciej, niż maruderzy jej, producenci beletrystyki popularnej, mogą podążyć. Podobnie jak malarstwo polskie należy do najwspanialszych w Europie a sztuka stosowana — do najbardziej zaniedbanych, tak i w dziedzinie literatury: przy potężnym rozkwicie poezyi — uboga, skąpa powieść codzienna. Ale i w tej dziedzinie widać »ducha czasu«: upadek rzemiosła, które się odznaczało poczciwością myśli i solidnością roboty, zwycięstwo wyrobów fabrycznych, złych ale produkowanych *en masse* i tanio. Żyjemy w czasie kapitalizmu, i on stosuje i na tem polu prawa produkcyi: »według zapotrzebowania rynku«...

Wpływ decydujący na produkcyę literacką tej kategoryi mają dzienniki. Kilkadziesiąt dzienników polskich pochłania rocznie po kilka powieści, to znaczy — potrzebuje rocznie około 400 tomów powieści, około 200 potrzebują tygodniki, miesięczniki etc. Ilość ta przechodzi siły naszej literatury — większa część czasopism pomaga sobie tłómaczeniami. Przekłady te z literatur obcych, które dawno już wyrobiły sobie typ »fejletonu powieściowego«, coraz bardziej psują smak czytających. Dziennik jest wydawany dla publiczności »przeciętnej«, tygodnik — z wyjątkiem dwóch, trzech — »dla

familij«, a przedewszystkiem dla publiczności płacącej. Autor musi być współpracownikiem wydawcy, pomagać mu w zatrzymywaniu przy piśmie abonentów i przysparzaniu nowych. Należy więc grać na wszystkich ich czułych instynktach a nie urazić żadnego; być jak najbardziej szablonowym, »przeciętnym« w poglądach, zajmującym, senzacyjnym, aktualnym w treści. Zbyt indywidualny pogląd musi odpaść, zbyt indywidualny artyzm jest dopuszczalny, jeżeli już wprzódy w jakikolwiek sposób zyskał uznanie i uprawnienie; najlepiej popłacają »firmy« — potem zera, opowiadające potoczystym stylem naprężającą ciekawość intrygę, podlaną sosem moralnym. Ideałem Ohnet. Powieści podobne zalewają większą część fejletonów, potem pojawiają się w osobnych odbitkach książkowych i stanowią główną lekturę szerokiej publiczności i kształtują smak jej estetyczny, filozofię życiową, kulturę serca. Dbałość o fejleton mający literacką wartość objawiają dwa — trzy dzienniki warszawskie, tyle galicyjskich, prawie żaden poznański; reszta okazuje literaturze szczerą pogardę— za to tem śmielej i konsekwentniej chłoszcze »młodą literaturę«, psującą zdrowy gust i zdrowie moralne ogółu. Również szkodliwym jest wpływ tych stosunków na autorów. Po pewnym czasie młodocianej odporności, wielka ich część zaczyna robić ustępstwa wymogom redakcyj, nakładców, złączonych z nimi arystarchów dziennikarskich. Wyrobiła się specyalna kategorya autorów, piszących dla odcinków. Opanowawszy technikę, z tą samą łatwością, z jaką kobieta robi pończochę, ale bez tego pożytku, płodzą co roku po kilka powieści i w beletrystyce ton nadają. Pod jednym względem, t. j. moralności seksualnej, stoją ci autorzy wyżej od produkcyi francuskiej, zresztą nie odznaczają się nawet tą elegancyą roboty i wartością umysłową, co niemiecka. »Zabijają czas« znudzonej publiczności, ale i coś więcej. Oni są tym zastępem, co »się pastwi wciąż nanowo — nad ojczystą słodką mową«, rozprózniaczają umysły, zaciemniają je ste-

kami głupstw wierutnych, i stanowią najważniejszą przeszkodę w rozpowszechnianiu się wyższej kultury artystycznej, i to tembardziej, o ile nie są pozbawieni talentu. Pod względem formy wpływ wywarł ogromny na tę produkcyę, jak na całą literaturę nowszą, Sienkiewicz. Wiele z jego środków technicznych, ulubionych określeń, manier, przeszło na własność publiczną. Każdy pisarz miał do niedawna »bardzo moją i bardzo kochaną«, »najdroższą głowę« i »poprostu« czuł, jak ją kocha »ogromnie«, każdy choruje bodaj raz na Płoszowskiego i Petroniusza i rozwiesza transparenty z *Quo vadis*. Są między nimi zdolności narratorskie zgrabne, dobrze spełniające obowiązek salonowy bawienia dam; talentem takim jest Alfred Konar, który próbował nasamprzód dawać analizy psychologiczne ze świata małomieszczańskiego, by potem banalnym językiem melancholijne snuć plotki wielkich i małych salonów; takim talentem jest Wincenty Łoś, który pisywał nasamprzód opowiadania żołnierskie z brawurą oficera austryackiego, potem próbował pogłębiać swe tematy ideowo, a skończył na najtrywialniejszej senzacyjności. — Pisarze to specyalnie »damscy«, do poważniejszych umysłów zwracają się autorzy, mający pretensye literackie lub ideowe, ale pozbawieni też wysokości ideału artystycznego i powagi w dochodzeniu do niego, by mogli — przynajmniej jak dotąd, mieć prawo do wyższej miary literackiej.

Między młodszymi takim talentem naratorskim jest Antoni Miecznik, zbyt uganiający się za egzotycznością tematu, zbyt powierzchownie opracowujący stronę ich ideową, w zbyt szablonowe ubierający je malatury, aby być zaliczony do twórców-artystów; talentem takim Jan Augustynowicz, który zwrócił na siebie uwagę dobrem malowidłem obyczajowem z życia duchowieństwa pt. *Ks. Prot*, gdzie ze śmiałością traktował pewne kwestye, przez naszych pisarzy zwykle pomijane; w utworach atoli pomniejszych sadzi się na jaskrawe obrazy, fantastyczne awantury, erotyzm kipiący,

styl ucinkowy, co ma reprezentować »modernizm«. Talentem takim — T. Jaroszyński, mielący swój niezaprzeczony talent i znawstwo świata artystycznego na otręby w młynie dziennikarskim... Romansopisarze-to, dostawcy lektury, nie trwałych wzruszeń artystycznych. Przoduje im stara gwardya, prawie monopolizująca dla siebie fejletony. Tak owi starzy, jak i niektórzy młodsi, jeden mają niezawodny sposób trafiania do wydawców i publiczności — powieścią historyczną. Naród chciwie dotąd pochłania opowieści, poruszające fantazyę, krew, niosące obrazy barwne, nieraz tendencyę popularną, dumie narodowej pochlebiającą. Powodzenie historycznych arcydzieł Sienkiewicza falę tę, oddawna u nas rozbujałą, jeszcze spotęgowało. Kto dziś nie pisze powieści historycznych! Krechowiecki ma przynajmniej większe idee, Gomulicki snuje opowiadania z życia starej Warszawy, którą kocha, jak kolekcyonista; bez idei i bez erudycyi, zato z całą pompą znanych i uznanych dekoracyj efektownych, figur bohaterskich, przygód awanturniczych, pisze tasiemcowe swe tomy Teodor Jeske-Choiński, groteskowym jest w przedstawianiu przeszłości Kazimierz Gliński. Ze stanowiska artystycznego i społecznego powieści te historyczne stają się coraz bardziej anachronizmem; niemniej znajdują czytelników i stają się nieraz dla autorów kopalnią — conajmniej srebra. Dochodzimy pod tym względem — zgodnie z wymogami produkcyi kapitalistycznej — do idealnego podziału pracy, do specyalizacyi. We Wiedniu przez dziesiątki lat był czynny autor, którego utwory drukowały wszystkie drugorzędne pisma, kilka — równocześnie, bo odpowiadały patryotyzmowi lokalnemu: były wszystkie osnute na tle panowania Józefa II i Maryi Teresy; nazwiska tego autora historya literatury nie przyjęła nawet do wiadomości — za życia był on najbardziej wśród ludności znanym i największe z pośród współczesnych poetów zagarniał dochody. U nas Wacław Gąsiorowski odkrył złotą żyłę w epopei napoleońskiej; autor paru wysoce nie-

dołężnych powieści współczesnych — od kilku lat ogłasza corocznie po kilka tomów opowiadań, rozwlekłych i nudnych, rozgrzewanych zato od czasu do czasu grzmotami strzałów, okrzykami na cześć małego kaprala, odgłosami pochlebiającej sławy polskiego oręża — czasem też atmosferą alkowy cesarskiej. Pobłogosławiony przez Sienkiewicza, Gąsiorowski staje się synonimem gatunku, całej rzeszy Synoradzkich i Stasiaków, pozbawionych wyższego talentu, elementarnego szacunku dla sztuki, obdarzonych zato płodnością króliczą i umiejętnością traflania do fejletonów nawet »szanujących się« dzienników, tudzież do księgarzy, mających pretensye do miana mecenasów literatury polskiej. Tasiemcowa twórczość Choińskich, Gąsiorowskich, Stasiaków wskazuje, że i my się amerykanizujemy, że i u nas powstanie niebawem, a może w zaciszu swego gabinetu pracuje już jakiś Prentiss Ingraham, który od 1873 do 1904 r. puścił był w świat 707 romansów, liczących średnio po 60.000 wierszy.

Przykład smutnego wpływu fejletonizmu na umysł poważny daje twórczość Artura Gruszeckiego. Z bogatym zasobem doświadczenia życiowego i wiedzy teoretycznej wstąpił w szranki powieściopisarskie, deklarując się odrazu, jako naturalista ze szkoły Zoli. Wziął od mistrza kilka cech, których nie umiał wprawdzie zabarwić indywidualnie, zawsze jednak dawały jego utworom tchnienie siły wyższej, żywiołu potężnego. W *Kretach* czuć było w węglu potęgę elementu przyrody, jakby zwierzę olbrzymie, które leży groźne, leniwe, nasycone i wyzywa człowieka do walki na śmierć i życie — robotnika na śmierć. I woń ziemi czuć było w jego powieściach i truciznę, pojącą hutników — szerokie, pulsujące życie. Życie to kipiało więcej poza człowiekiem, niż w nim; ludzi autor plastycznie stwarzać nie umiał — z natury wydobywał za to nieraz poezyę. W takiej twórczości uderza więcej umysł pracujący pewnemi kategoryami, niż czująca dusza artystyczna. *Milieu* odbiera człowiekowi wolność woli, robi

go wytworem, niewolnikiem stosunków, które z czasem formują w specyalny sposób jego duszę, utrwalają, mechanizują w niej instynkty, popędy dziedziczne, czynnik najpierwotniejszy i najsilniejszy: rasowość. Pogląd to czarnego pesymizmu, z którego jedno jest tylko wyjście optymistyczniejsze: jeżeli rezultat jest dla nas korzystny, nam służy, np. instynkt rasowy. Zresztą jest człowiek zwierzęciem bezwolnem, ledwie okrzesanem, korzącem się przed siłą, zgiętem pod fatalizmem krwi. Świat szlachecki przedstawiony przez Gruszeckiego, jest wielką wylęgarnią nikczemności. Zgnilizna i skarlenie dochodzą szczytu — jutra nie widać...

Po kilku pierwszych powieściach umysł autora nie wysubtelniał, dogmatem jego nie przestał być *l'homme-machine*, natomiast zaczął niewielki ów kapitał filozofii wymieniać na coraz drobniejszą monetę i możliwie szybko nim obracać. Powstał tedy szereg powieści, w których artyzmu coraz mniej; teorya środowiska i rasowości stają się kluczami do otwierania wszystkich zamków; *l'homme-machine*, produkowany przez *l'art-machine*. Siły żywiołowe, owe kosmiczne kategorye Zoli ustąpiły »kwestyom«, rozumianym coraz mniej filozoficznie, coraz więcej po dziennikarsku. A że na kwestyach nam nie zbywa, więc mamy powieść śląską, żydowską, wyścigową, słowacką, wyborczą, feministyczną czy antifeministyczną, senzacyę, aktualność, ilustracyę w odcinku do artykułu wstępnego. Rzadkością staje się tutaj człowiek, twór żywy, z krwi i kości (kilka ładnych sylwetek w *Szarańczy*, typ »nowego obywatela«!), panuje szablon, choć nie pozbawiony modela. Gdy dawniej miał reprezentować ideę, przedstawia obecnie tendencyę, nie wypływającą z charakterów i wypadków, lecz narzuconą *a priori*. Zamiar autora ciąży od pierwszej kartki; każdy dyalog jest nie mową żywego człowieka, lecz katarynki, śpiewającej logicznie, celowo, krzyczącej każdem słowem: jestem typem! Z nadmiaru prawdy — niema tu prawdy. Dar poetycki znikł ze szczętem; wynurzenia miłosne (n. p.

szlachetnej pary w powieści *Dla miliona)* mają odcień komizmu, opisowość autora stara się naśladować impresyonistów, jest jednak wysoce naiwną (np. żółciły się k a n a r k o w o delikatne listeczki brzozy płaczącej; czerwieniły liście kasztanów, odbijały p u r p u r o w o długie liście sykomory, połyskiwały b r o n z o w o dęby, zwieszały się w cichym pogodnym dniu p o m a r a ń c z o w o cieniowane liście grabu i buku, mieniły się gorącemi barwami dęby i osiki). Ani śladu natury świeżej, bezpośredniej w tym naturaliście, a czytając jego rzemieślnicze, nudne opisy świata zewnętrznego i w wodnistych, tasiemcowych dyalogach aplikowane artykuły gazeciarskie o rozciekawiającej kwestyi dnia, artykuły, za którymi czuć sto innych jeszcze »kwestyj« i opisów, trzeba powtórzyć za Kochanowskim:

> By się to wszystko pisać miało,
> Jużby mi dawno papieru nie stało.

Fejleton ten działa na literaturę zabójczo. Przedstawia on typowy wytwór okresu kapitalistyczno-przemysłowego, pracującego na zamówienie, podług szablonów, po fabrycznemu, zgodnie z wymogami jedynych panów rynku handlowego: mody i użytku codziennego. W produkcyi tej biorą w ostatnich czasach coraz żywszy udział kobiety i sprawdzają tutaj raz jeszcze prawo ekonomii politycznej: robią konkurencyę mężczyźnie nietyle jakością swojej roboty, ile masowością i tańszością podaży. Liczba powieściopisarek stanowi obecnie legion; zalewają one fejletony pism codziennych i tygodników, tomy zapisują nieskończone, ilością swoją i obfitością produkcyi przewyższają z pewnością pisarzy męskich — a jestto zastanawiającem, jak mało między niemi talentów prawdziwych, dusz szerokich, lotów wyższych. Wśród powieściowych talentów kobiecych ostatniej doby niema ani jednej Orzeszkowej, ani jednej nowelistki, jak Konopnicka; niema ani jednej, coby posiadała taki temperament

pisarski, jak Zapolska, taki określony indywidualizm, co bodaj Rodziewiczówna. Wszystkie obracają się w zaklętem kole erotyzmu, jedne jak Emma Jeleńska prezentują go skromnie, praktycznie-poczciwie nawzór Maryni Połanieckiej, inne jak Ewa Łuskina lub Theresita dają mu podkład histeryczno-demoniczny á la Przybyszewski, inne jak Garlicz-Orlikowska na ordynarną tłómaczą go pornografię. Najczęściej jednak pojawia się na kartach niezliczonej rzeszy gawędziarek, jako zwyczajna, gospodarska przyprawa plotki poczciwej, intrygancko-matrymonialnej, podlanej sosem bogobojnego mozołu. Na żadnem polu społecznem w ciągu kilkunastu lat ostatnich tak głębokie nie zaszły u nas zmiany, co na kobiecem; od pnia gatunku wyhodowanego kulturą i tradycyą wieków, nie jednostki, lecz tysiące się odrywają, by nowych szukać dróg, by własną rozwijać w sobie duszę. Powstał też cały szereg nowych typów psychicznych i typów zawodowych, ze wszystkiemi komplikacyami, ze wszystkiemi walkami — ze sobą, z światem. Pióra kobiece najbardziej powołane do odmalowania tych procesów, do uplastyczniania nowych indywidualności — tego nie czynią; nieskończenie przeważająca część powieści kobiecych mogła śmiało wyjść z pod pióra śp. Pauliny Wilkońskiej. Pisarze męscy ze starszego pokolenia zapatrują się na nowe kobiety z punktu widzenia s w o j e g o (Prus, Gomulicki: *Biała* etc.), kobieta sama w powieści prawie słyszeć się nie daje. Jak dotychczas, najpiękniejszą postać kobiecą współczesną w literaturze dał *(Ludzie bezdomni)* Żeromski; Joasia jak płomień czysta i silna — jak płomień nieci blask dokoła siebie i przywraca wiarę w naturę ludzką, w kobietę. Ale natura szlachetnie uduchowiona, zrośnięta ze wszystkiemi aspiracyami społecznemi postępowej części Warszawy — nie jest jeszcze ostatniem ogniwem ogromnej tej ewolucyi w kierunku wyzwolenia swej indywidualności — w dobrem, jak i w złem — jaką odbyła najmłodsza, znacznie bardziej złożona generacya kobieca. Nie

czujemy także powiewu świeżego w obrazach z życia studentek, kreślonych bądź przez entuzyastki tego ruchu (Szeliga: *Na przebój),* bądź przez zapatrujące się nań chłodno, realistycznie, bez idealizowania motywów i rezultatów (Słończewska: *Studentki)*; widzimy tu nowe dążenia społeczne, nie widzimy nowych formacyj psychicznych. Bunt młodej duszy kobiecej, duszącej się wśród tradycyjnych form bytu, widzimy w opowieściach Maryi Komornickiej: *Halszka, Biesy;* sposób odczuwania czysto kobiecy, ale tyle tu reminiscencyi literatury, tyle mgławic i chaosu, przy dużej szczerości wyrazu tyle afektacyi (szczególnie w utworze drugim), że dając zamało na prawdziwe dzieło sztuki, autorka zbyt jest wyjątkową, by dawać dokument kobiecości. Nowe formacye psychiczne z pośród najmłodszej generacyi kobiecej spotykamy w powieści Zofii Rygier-Nałkowskiej: *Lodowe pola;* świat to psychiczny istotnie różny od męskiego, odsłonięty z szczerością godną umysłu poważnego i wysoce uświadomionego — świat prawdziwie nowoczesny, o zimnej głowie i gorącem sercu, o wyrafinowanych nerwach i kapryśnej woli, świat pełen sprzeczności, sobie i mężczyznom zagadka niebezpieczna, wobec którego Marya Baszkircew — owo »odkrycie duszy kobiecej dla Europy« — jest niemowlęciem. Uspołecznione przedstawicielki kobiet emancypowanych nakreśliła w *Ahaswerze* i *Tresowanych duszach* Gabryela Zapolska, daleka zresztą od dążeń feministycznych.

Zresztą są pióra kobiece dziwnie ubogie w krew i idee, w moc skrzydlatą i blaski jutrzniane. Nauki ścisłe i filozofia więcej wymieniają imion kobiecych, pracujących poważnie, z rezultatami nawet Europę zachodnią zajmującymi, niż beletrystyka; w publicystyce mają kobiety więcej dzielnych bojowniczek i przedstawicielek, niż w sztuce. Może to wpływ atmosfery, w której żyją kobiety-bojowniczki: *inter arma silent musae*, a z pewnością wynik to bluszczowości, braku samodzielności wśród kobiet nawet umysłowo pracujących;

niełatwo widocznie między niemi o odwagę szczerości, jaką okazuje w swej opowieści Nałkowska, w swych ekstazach Zawistowska.

Talent bluszczowy, poważniejszemi zagadnieniami społecznemi przejęty posiadała Ludwika Godlewska, która ogłosiła kilka powieści pod pseudon. *Exterus*. Mocno one przejęte duchem artystycznym *Bez dogmatu*, a jeszcze więcej — *Połanieckich*, taka w nich wyszukana prostota stylu, tensam sposób nakładania barw dyskretnych a plastycznych, wywoływania nastrojów serdecznych. Stara się jednak autorka być w poglądach więcej męską od Sienkiewicza, pogłębić je i w stal przekuwać. Jej Kato od młodości wyznaje szczytną zasadę etyczną: »wiele dróg jest na świecie, ale tylko jedna jest dobrą«; bohaterstwo swoje okazuje rezygnując z szczęścia osobistego dla szczęścia ukochanej kobiety; »dobrane pary« przemieniają sobie życie w piekło, łącząc się z rodzinami, pozbawionemi wyższej kultury i ideałów. Charaktery dodatnie są dalekie od miary Fidyaszowej, życie — nawet tych, co *Po zdrowie* jeżdżą — to przedewszystkiem typy miłości, zawsze jednak na tle głębszych zadań i obowiązków życiowych.

Szlachetna, roztęskniona dusza przegląda z nowel Janiny Baudouin de Courtenay. Ze specyalnym talentem umie odkrywać smutne strony życia, wyszukiwać ofiary warunków bytu, ofiary, szamocące się z nieubłaganym losem, który im łamie skrzydła, zanim zdołały je roztoczyć do podniebnego lotu, ofiary przesądów rasowych, które z ludzi dobrej woli i gorącego serca czynią odepchniętych Izmaelów, ofiary przeżytków barbarzyństwa... Umie autorka wżywać się w te natury, tak jak umie wżyć się w nastrój pejzażu, marzyć z człowiekiem i naturą, dumać — albo też stylizować swe idee podług form i czasów zamierzchłych. Do wywołania pełnego wrażenia artystycznego brak tej palecie barw silniejszych, rysunkowi śmiałości. Przemawiają też te utwory więcej do inteligencyi, niż bezpośrednio do duszy.

Tosamo da się powiedzieć o przejętych szlachetnym duchem, szarych jednak nowelach Wandy Daleckiej.

Obok takich autorek, co przynajmniej umieją myśleć i czuć po cichu, właściwie ponad niemi w hierarchii fejletonistycznej, stoi blisko półsetki nowelistek i powieściopisarek, odmieniających przez wszystkie czasy i liczby, przypadki i rodzaje temat miłości, smarzących niestrudzenie konfitury erotyczne do śniadań i kolacyj fejletonów dziennikarskich. Siła potężna, żywioł kosmiczny, pod ich to piórem przeradza się w amorka-filistra, tańczącego w takt muzyki raz nerwów histeryczek, to dogmatów staropanieńskich; ocean życia zatraca swoje głębie, burze, cisze wzniosłe — przemienia się w bagienko codzienne, w którem z lubością pławią się kaczki plotek. W ten sposób ginie wielkie, tragiczne pojmowanie życia, ginie szacunek dla miłości; ostateczne strywializowanie tego uczucia jest w niemałej mierze wypływem atmosfery trywialnych, płaskich, artyzmu i idei pozbawionych fejletonów, w których prym dzierżą istoty o długich włosach.

Naogół staje się poziom »powieści życia codziennego« niższy od przeciętnej miary naszej inteligencyi, mierność i lichota panoszą się tem bezkarniej, że dzienniki, szafujące tymi fejletonami, w dziale krytycznym nie mogą i nie chcą gęsich lotów ukrócać, papuzich głosów siłą uciszać. Króluje więc plotka historyczna i aktualna, w świadomości »szerokiego ogółu« zagłusza arcydzieła powieściopisarzy-artystów i królewskiej, wielkiej poezyi. W konsekwencyi pogłębia się coraz bardziej przepaść między »poetą a światem«, między artystą a »mydlarzami«, powstają dwa światy kultury, obce sobie i wrogie. Odpowiedzialność w pierwszym rzędzie spada na wydawców i krytyków.

Kazimierz Laskowski (pseudon. El. Arwor, urodz. 1861 r., w Fostarni, gub. Kielecka. Ukończył studya technologiczne, obecnie publicysta w Warszawie. Powieści: *Dygnitarze wioskowi, Ko-*

sztowni dobrodzieje, Kulturtreger, Surdutowiec, Na giełdzie cnoty, Przeżyty, Zrośli z ziemią, Licytanci, Wiersze (1900 i 1901); *Z chłopskiej piersi* (1901); *Melodye* (1904).

Od lat kilku pisuje Laskowski w *Kuryerze Warszawskim* codziennie drobne wierszyki: *Bańki mydlane.* Wrażenia, fantazyjki, błyski myśli, śpiewki — wszystko nastrojone na ton bardzo niewysoki, nieraz, szczególnie w początkach, uderzało miłą melodyą wiejską, nastrojem niefrasobliwości, „wdzięczkiem" warszawskim. Drobnostki te autor bez wyboru wydaje jednak w książkach; ulegając łatwości rymowania płodzi podobnych książek coraz więcej; ulegając łatwości powodzenia pnie się na wyżyny dla skromnego talentu zgoła niedostępne. Nic może nie świadczy gorzej o braku szacunku dla poezyi, dla wielkości, dla przewodnich duchów narodu, jaki panuje wśród pewnych sfer warszawskich, nad fakt, iż Laskowskiego stawiają — gdzie za wysokie progi nawet dla nieskończenie potężniejszego odeń talentu.

Weselu Wyspiańskiego usiłował dać *pendant* swoim *Pogrzebem*, obecnie pisze, a pisma niektóre drukują „ciąg dalszy" *Pana Tadeusza.* Jestto jeden z grzechów przeciw duchowi świętemu, który może ostatecznie być odpuszczony zaślepionemu powodzeniem, naiwnemu autorowi, nigdy jednak krytyce.

Sylweryusz Kondratowicz urodz. 1858 r. w gubernii Kowieńskiej; przebywa w Warszawie, jako dziennikarz zachowawczo-antysemicki. Osobno wydał: *Pierwsze kroki, Bez woli, Fałsze życia.* Tak te powieści, jak i rozrzucone po czasopismach, nie wznoszą się ani zaletami, ani wadami ponad poziom przeciętnych, tendencyjnych fejletonów dziennikarskich.

Abgar-Sołtan (pseud, Kajetana Abgarowicza) gospodaruje w Dubienku (Galicya). W r. 1900 należał do założycieli i redaktorów dziennika lwowskiego *Przedświt.* Pisma: *Klub nietoperzy* (1892), *Rusini* (1893), *Niema metryki* (1894), *Polubowna ugoda* (1894), *Z wiejskiego dworu* (1895). *Panna Siekierczanka* (1897), *Dobra nauczka, Ilko Szwabiuk* (1896); *Widziane i odczute* (1901). *Nea* (1903); *Rywale* itd. Jak wszyscy pisarze szlacheccy celuje darem potoczystego, żywego opowiadania i dosadną charakterystyką; krwi ormiańskiej należy przypisać ton namiętny, nieraz wschodnio-zmysłowy niektórych jego utworów. Fabuła więcej rozciekawiająca, niż pogłębiona, środki artystyczne zupełnie prymitywne.

Józef Weyssenhoff urodz. 8 kwietnia 1860 we wsi Kolano, na Podlasiu. Ukończył studya prawnicze w Dorpacie, był od r. 1891 do 1896 kierownikiem literackim *Bibl. Warsz.* Ogłosił szereg przekładów z Heinego w *Tyg. Ilustr.* (1888), *Z Grecyi* (1894) a w *Bibl. Warsz.* poezye, kilka artykułów literackich (o Maeterlincku 1891) i nowele: *Zaręczyny Jana Bełskiego* (1894). *Za błękitami* (1894). Powieści większe: *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (1898), *Sprawa Dołęgi* (1902).

W pierwszych utworach uderza organizacya subtelna, mocno wrażliwa na piękno natury i na piękno — silnych wpływów literackich, zarażona melancholią i dekadentyzmem wieku. W poezyach ma wyrazy uwielbienia dla dawnych Greków, o których „grzmi jeszcze wieść przez całą ziemię", gdy my...

My pogrobowe pokolenie,
Którzyśmy dawnych dni nie znali,
My już za życia marne cienie,
Będziemy szli na zapomnienie
Do Acherontu ciemnej fali...

Grek jego jest jednak mocno konwencyonalny, ten grek bohaterski, co to

...żegna grodu swego chwałę
Stadionu żegna chlubne szranki,
Między posągi błądząc białe,
Widzi raz jeszcze łzą nabrzmiałe
Gwiaździste oczy swej kochanki.

Konwencyonalnym i zależnym od Sienkiewicza jest też jego Jan Bełzki, marzyciel ów, romantyk, poeta, sprzężony miłością z kobietą śliczną, światową a pospolitą, a oddzielony od niej grobem tego trzeciego — podobnie jak bohater drugiej noweli, który rezygnuje z miłości ziemskiej, śniąc, że ją posiędzie *Za błękitami*. Sentyment przechodzi tu w sentymentalizm, ratuje te utwory dar wykwintnego słowa.

Dar ten, wyspecyalizowany w kierunku wytwornej a gryzącej ironii, stworzył ostatnie dwie powieści, które odrazu wysunęły autora na czoło współczesnej powieści. Mistrzem jego niewątpliwie Anatol France, ten wirtuoz miękkiego słowa, któremu umie nadawać ostrość tysiąca szpilek, ten sceptyk pobłażliwy, wnuk Renana, nie wypu-

szczający ani na chwilę z ręki sztandaru. Weyssenhoff mu ulega w stylu i stylizacyi swoich ludzi, a to tem łatwiej, że powieści swoje czerpie z życia wielkiego świata — kosmopolitycznego świata, gdzie rzadko natrafia na indywidualność z miny i czupryny, a także z duszy nawskroś polską. Wybornie jednak odtwarza, choć więcej z zewnątrz, także typy z innych warstw społeczeństwa (— niezrównany Kołczanowicz! doskonały Arnold Helle!), wszędzie zaś w czary, cyzelowane może z francuska, wlewa wino czysto polskie (duch Dołęgi...).

Tej kulturze wysokiej i darowi słowa udało się, co się rzadko wielkim nawet twórcom udaje, wprowadzenie do literatury postaci, która stąd przeszła do życia, stała się typem, symbolem, dokumentem, jak Płoszowski, Wokulski — postaci Zygmunta Podfilipskiego. Nie mając tej głębi, co Prus, ni tego bogactwa odcieni psychologicznych, co Sienkiewicz, postawił jednak niespożyty pomnik człowiekowi który „umiał sobie urządzić życie". Wokulski — Płoszowski — Podfilipski — Zbąski — Dołęga — wykładniki-to ewolucyi pewnej sfery w ostatniem dwudziestoleciu... W negatywie ukazuje Weyssenhoff swojego bohatera, z powagą i sumiennością historyka — co niejednego niebacznego czytelnika wplątało w sidła ironii i kazało pana Zygmunta istotnie uważać za wykwint kultury i ideał autora; stoi jednak ponad nim zupełnie i śmiertelne wymierza razy tak bałwochwalcy kultury salonowo-giełdziarskiej, którego jedyną ideą — „dążność do pasztetu", jak i wyuzdaniu fajerwerków słowa jałowych dekadentów...

Mniej wznosi się ponad swój świat w *Sprawie Dołęgi*. Kompozycya tutaj prostsza, osoby wszystkie rysowane ręką pewniejszą, „Karol Wielki" zbyt tylko sylwetkowo jest traktowany, by stać się nazawsze przysłowiowym. Gdy ostrze poprzedniej powieści było skierowane w pierwszym rzędzie przeciw epikurejskiemu karyerowiczowi, a w drugim dopiero przeciw arystokracyi, która dla takich tworów jest gruntem podatnym, obecnie cała powieść jest skierowana — nie przeciw arystokracyi, ale przeciw arystokratom. „Nigdy jeszcze wyższe towarzystwo w Warszawie nie było tak marne" — woła w poprzedniej powieści, i to mu najwięcej na sercu leży i stąd obrachunek z chwilową reprezentacyą klasy, której zresztą jest zwolennikiem. Wierzy wraz z Szreńskim „w hierarchię i prawa najlepszych", a jakkolwiek ma uznanie dla potomków Dekierta-bohatera, okaz „najlepszych" wybiera z pośród ludzi z b a r d z o dobrem nazwiskiem. Otóż nie ulega wątpliwości, że ten Dołęga jest niższym od wyobrażenia, jakie o nim posiada autor. Ma już Dołęga w krwi taki respekt przed „najlepszymi", iż złożywszy w ich ręce najulubieńszą swą ideę, nie próbuje nawet pchnąć jej naprzód. Arystokracya ma już w tym kie-

runku węch dobry, lecz gdzie „panowie“ działają, zwyczajny Dołęga — rzecz prosta — musi być na uboczu. Gdy kochana i kochająca dziewczyna przynosi mu w dani swe serce — nie próbuje wziąć je, ogrzać swem ciepłem, podnieść. Już tak stoi w księdze przeznaczeń, że księżniczka pójdzie górą, a zwyczajny Dołęga doliną... Toteż refleksya jego po odejściu Halszki, że kochać znaczy poświęcić siebie i cierpieć dla umiłowania swego — jest frazesem; rzucając ją w objęcia hr. Szafrańca — naraża ją właśnie na cierpienia a może i upadki... Kochać po męsku — znaczy działać. Tak wobec idei, jak i wobec kobiety Dołęga umie tylko chodzić w jarzmie pracy organicznej. Jeżeli pomimo to wszystko jest sympatyczny, to tylko świadczy, jak nisko stoi cały świat arystokratyczny, wobec którego Dołęga ma już rolę bohatera... To wszystko wynika najdowodniej z faktów, zaobserwowanych przez Weyssenhoffa-artystę, a Weysssenhoff komentator wyciąga z nich konsekwencye psychologicznie niemożliwe. Śpiewa hymny na cześć arystokracyi, jakoby niegdyś hr. Henryk nie słyszał był wcale odpowiedzi od Pankracego, na ostatku wysuwa przecież na pierwszy plan młodego księcia Zbaraskiego, wołając niejako: *Salvator!* choć o marności tego zblazowanego panicza na trzystu przeszło stronicach miał czas nas przekonać.

Sprawa Dołęgi jest więcej satyrą, niż autor przypuszcza...

Gruszecki Artur urodzony 1853 na Pokuciu, studya uniwersyteckie odbywał we Lwowie i Krakowie, gdzie pracował na polu archeologii i historyi. W r. 1878 wydawał w Krakowie *Dwutygodnik naukowy, poświęcony archeologii, historyi i lingwistyce,* w r. 1883 w Warszawie *Wędrowca* za najlepszych jego czasów; od kilku lat, po nieudałych próbach gospodarowania na roli, żyje w Warszawie, odbywając liczne podróże dla studyów powieściowych, których ogłasza po kilka do roku. Pisma: *Wykolejony* (1890), *Tuzy* (1892), *W starym dworze* (1893), *Rugiwojscy* (1894), *Krety* (1897), *Hutnik* (1898), *Szachraje* (1899), *Dla miliona* (1899), *Szarańcza* (1899), *Zwyciężeni* (1900), *Nowy obywatel* (1900), *Nawrócony* (1901), *Na wyścigach* (1901), *W tysiąc lat* (1801), *Większością* (1902), *Na swobodzie* (1903), *Tam gdzie się Wisła kończy* (1903), *Pruski huzar* (1904),

Ludwika Godlewska (Exterus) urodz. 1867 r. w Niegłosach pod Płockiem, zmarła w lutym 1901 r. Powieści: *Po zdrowie, Kato, Dobrane pary* (1900); nowele: *Kwiat aloesu, W karnawale.*

ROZDZIAŁ II.

EWOLUCYA TEATRU.

Teatr a społeczeństwo dzisiejsze. Teatr dostawcą bezmyślnego śmiechu. — Hurtowny fabrykant wesołości: Z. Przybylski. — Obniżanie poziomu artystycznego Warszawy przez teatrzyki ogródkowe. — Stagnacya sztuki ludowej. Talent J. Szutkiewicza. Jego *Popychadło*. Zamieranie sztuk kontuszowych. Tematy żydowskie.

Konsekwentny realizm. Wpływ Ibsena na dramaturgię nowoczesną. Zmiany ideowe i techniczne. Hauptmann i Sudermann. Ich śladami idący starsi. Młodzi: Wł. Rabski. Ronikier. W. Sawiczewski. E. Grabowiecki. T. Konczyński.

Od realizmu do poezyi. Bogactwo starych i nowych form. Teatr krakowski pod dyrekcyą Tad. Pawlikowskiego. Rozkwit twórczości dramatycznej. Realizm nastrojowy. J. A. Kisielewski. Apoteoza życia i młodości. *W sieci*. Walka z filisterstwem. Zwrot ku życiu wewnętrznemu w *Karykaturach*. Dramat Przeznaczenia w *Sonacie*. Śladem Kisielewskiego — Zofia Wójcicka.

Poezya czystej fantazyi. Baśń i symbol na scenie. M. Szukiewicz. Twórczość Lucyana Rydla. Wysoka kultura artystyczna bez indywidualności twórczej. *Zaczarowane koło*. Inne sztuki fantastyczne.

Dramat bohaterski. Okres Słowackiego na scenie. Próby Kasprowicza, Tetmajera. Odżycie ducha klasycznego. St. Wyspiański.

Warunki rozwoju sztuki w społeczeństwie. Publiczność polska a teatr. Kraków a Lwów. Działalność dyrektorska T. Pawlikowskiego we Lwowie. Teatromania bez artyzmu Warszawy. Konkursy dramatyczne i wpływ ich na scenę. Kronika konkursów lat ostatnich.

Twórczość najmłodszych. Kawecki, Gorczyński, Brzozowski, Rittner. Hertz. — Twórczość Jerzego Żuławskiego. Brak ducha tragicznego — wysiłki intelektualne.

Siły i niebezpieczeństwa obecnej fazy dramaturgicznej. Pisarze teatralni a poeci tragiczni. Potrzeba stworzenia dramatu polskiego. Duch Słowackiego. Ożycie w Wyspiańskim.

Żywoty i dzieła.

Scena, przedstawiająca życie, przechodzi w ostatniem dziesięcioleciu tesame zmiany, co inne pola sztuki, co dusza pokolenia, narodu, znająca właściwie jednę tylko sztukę o rozmaitych li pod względem technicznym wyrazach. A na scenie występują one najplastyczniej, przemawiają najbezpośredniej, ogarniają koła najszersze...

Panuje na scenie, jak w życiu, *philister omnipotens*, tłum inteligentny, plebs wielkomiejski, który we wszystkich stolicach rozsiada się w lożach i na fotelach i stąd narzuca swoje gusta, swoje pragnienia, swoje ideały — deprawuje sztukę swoją żądzą trywialnej zabawy, deprawuje moralność swoją obłudą, deprawuje artystów swoją żądzą efektów...

Uroczystością religijną było niegdyś przedstawienie teatralne, potem aktem państwowym dla szlachetnych obywateli, rozmową dusz rozlicznych tysięcy z Duchem świata i duchem narodu, który wśród grozy i ciszy ukazywał im swoje nieśmiertelne oblicze, który potężnym swym głosem dreszcz wywołując święty — temsamem nastrajał serca wysoko, podniośle.

Źródłem hucznej zabawy musi dzisiaj być teatr dla »szerokiej« publiczności. Tu, gdzie nieubłagana Ananke okazywała moc swą nieśmiertelną nad bogami i ludźmi, gdzie wodze, wieszcze, bohaterzy serca swoje darli w kawały, by karmić ludy, za które cierpieli, tu filister przedewszystkiem musi się bawić. Tu przynosi on głowę swoją, huczącą wszystkiemi kombinacyami i kataklizmami geszefciarstwa żywota

dzisiejszego, aby widzieć ich ciąg dalszy; tu przynosi serce swoje, huczące wszystkimi brudami miłosnych apetytów, wiarołomstw, perwersyj, aby widzieć ich ciąg dalszy; tu przynosi duszę, zbyt już ugniecioną jałowością, nudą, szarzyzną życia mieszczańskiego, a jeżeli nerwy jego zanadto już naprężone, w piersi zanadto już duszno, wtenczas musi wyładować te »uczucia« swoje śmiechem, głośnym, bezmyślnym; śmiechem tem zdrowszym, ile umysł mniej przytem pracuje, huczną, rozwierzganą wesołością, która topi wszystko, co w nim było duchem. Teatr jest wentylem bezpieczeństwa dla zbyt napiętych nerwów, instytucyą hygieniczną, ułatwiającą trawienie i ucieczkę przed neurastenią, najprzedniejszym dostawcą śmiechu, który czasem tylko ustępuje wrażeniom wzrokowym — raz natury tapicerskiej: wspaniałym, olśniewającym wystawom; to natury pompatyczno-obrzędowej: ogromnym, malowniczym pochodom i uroczystościom, to wreszcie jednoczącemu w sobie wszystkie sztuki i sztuczki — z zupełnem wykluczeniem duszy — baletowi. A wszystko to, by wyjałowionemu, zdeprawowanemu filistrowi służyć zabawą, hecą, emocyą, przypieczętowaną ostatecznie listkiem figowym morału, okraszoną łzą syntementalizmu, co dostatecznie świadczy o głębi zgnilizny, świadomej złego, a starającej się je obłudnie zakryć.

Dzieje się to we wszystkich strefach cywilizacyi dzisiejszej, z tą różnicą na naszą niekorzyść, że inne wielkie miasta mają podział pracy, mają po jednym teatrze, stojącym zawsze na straży sztuki wielkiej w doborze repertuaru i w stylu gry — u nas zaś teatr musi służyć wszystkim, musi sztukami podłemi, zato kasowemi robić konkurencyę własnym swym przedstawieniom dobrym.

Panuje więc przeciętność, tj. filister, tj. trywialność, a dopiero w ostatnich czasach widać zmianę na lepsze, zwrot ku poezyi, ku wielkiej sztuce, w czem niewątpliwie lwia zasługa przypada modernistom.

Około r. 1890 we wszystkich teatrach polskich niepowstrzymanie huczą fale śmiechu bezmyślnego i grubej senzacyi. Młode talenty zawiodły, poezya i prawda zagościła z nimi na deskach teatralnych tylko przelotnie, »stara gwardya« obejmuje znowu rządy. Wlecze się w dalszym ciągu sztuka z aktualną tezą a bez ducha, sztuka Zalewskiego i Lubowskiego; strudzony, wyczerpany Bliziński układa się do snu wiecznego; Mańkowski, który mógłby był zostać jego następcą, nie chce pracować, Bałucki rzuca tłumowi wszystkich warstw coraz mniej wybredne utwory. Operetka wszystkich znudziła, za to kwitną operetkowe farsy. Ciągnie się ich szereg nieskończony do dnia dzisiejszego i mało autorów polskich zbiera i u nas takie tantyemy, co Delacour i Labiche, Kadelburg i Blumental, Wolff; rzadko który jest tak często grywany, oklaskiwany, wysławiany, co autor *Wicka i Wacka*: Zygmunt Przybylski. Tą swoją apoteozą złotego serca dwóch dorosłych wisusów szlacheckich i dla siebie znalazł był żyłę złota — nuż ją więc nielitościwie eksploatować w całym szeregu ciągów dalszych, przeżuwających tensam typ, któremu mózgu nie przybyło, za to nie przybyło też humoru, który sili się w sposób coraz forsowniejszy na tężyznę, popada w coraz gorszą trywialność, a jeżeli się cywilizuje, to poto, aby autorowi umożliwić założenie parowej fabryki sztuk teatralnych, fabryki niestrudzonej, wyrzucającej w ostatnich czasach po kilka sztuk rocznie, w miarę sentymentalnych, bez miary zabawnych, obiegających z mniejszym lub większym tryumfem wszystkie sceny polskie, zatruwających dusze widzów swoją lichością.

Niemało do obniżenia poziomu artystycznego publiczności przyczyniał się powstały w Warszawie typ »teatrów ogródkowych«. Stworzyła go wielkomiejska potrzeba zabawy w porze kanikuły letniej, kiedy wielkie teatry są zamknięte; wywichnęła go najordynarniejsza spekulacya. Około r. 1890 teatrzyki te utrzymują się jeszcze na pewnym poziomie lite-

rackim, autorzy wybitni przemawiają stąd po swojemu; charakter ten stopniowo się obniża, przedsiębiorcy teatrzyków, z reguły dyrektorzy trup prowincyonalnych, przyzwyczajeni do traktowania »per bydło« tak sztukę, jak i personal, wpadają w coraz zaciętszą walkę konkurencyjną, i o tyle tryumfują, o ile przelicytowują się wzajemnie w grze na najgorszych instynktach swojej publiczności. Publiczność to najbardziej mięszana, jakiej dostarczać może wielkie miasto, składa się zarówno ze słomianych wdowców, spędzających wieczór letni w ogródku, gdzie można równocześnie spożywać kolacyę i podnosić wzrok na scenę, jak i z amatorów na miejsca dachem nawet nie okryte. Publikę tę dyrektorzy chcą rozbawiać i używają po temu wszystkich sztuk i sztuczek naraz: narzucają więc każdemu autorowi i kuplety i tańce i brak sensu, byle połączony z wrzaskiem, przyciągającym tłumy.

Z teatrzyków podobnych mogła wyjść sztuka dla ludu — nie wyszła. Przestarzałymi są autorzy, którzy pisali dla chłopa wtenczas, kiedy chłop ten do teatru jeszcze nie chodził: Anczyc, Galasiewicz, Staszczyk; zapoczątkowany przez Szobera w Warszawie, Błotnickiego we Lwowie, Wdowiszewskiego w Krakowie teatr dla przedmieszczan wcale się nie rozwinął. Z życia wsi, a także dla wsi, lata ostatnie przyniosły jeden utwór, źle zbudowany, pełen poezyi i życia: *Świat się kończy* Kasprowicza — na scenie się nie ukazał, oraz drugi utwór, zbudowany doskonale, pełen siły i prawdy: *Marcin Łuba* Sewera i Micińskiego, znany zamało; taksamo mało znanemi pozostały — niezasłużenie — *Familia* A. Niemojewskiego i *Skapany świat* Orkana. Z pośród piszących dla sfer przedmiejskich nie stworzył trwałego utworu przy najpoczciwszych ideach pozbawiony temperamentu Adolf Walewski, ani też płodny, bezduszny Domnik-Dorowski, w nieskończonym szeregu narzucający nawet wielkim scenom swoją *Hołotę*, *Kominiarzy* i inne *Dzieci Muzy*...

Jeden tylko błysnął talent, który — zdawało się — stworzy polski melodramat małomieszczański: Jan Szutkiewicz. *Popychadło* jego, w miarę naiwne, w miarę sentymentalne, z ubogą a cnotliwą dziewczyną i szlachetnym studentem, wzrusza swoich słuchaczy; obrazy *milieu* mają bezwarunkowo wartość. Drugi obraz środowiska, malowany przez Szutkiewicza, kwatera »lumpenproletaryatu« w *Kuli u nogi* — to jedno z najtęższych malowideł realizmu polskiego. Śmierć autora zawcześnie zabrała... I tak nie wytworzyliśmy sztuki ludowej: ni chłopskiej — jaką np. mają niemcy w dziełach szeregu autorów, licząc od Anzengrubera do piszących dyalektem tyrolczyków i bawarów, ani przedmiejskiej, chwytającej żywcem *genre*, w jaki obfituje każde wielkie miasto i który też pełen barwy, temperamentu, swojskości posiada Warszawa ze swojem Starem Miastem i Saską Kępą i Bielanami, Lwów ze swem obywatelstwem z Łyczakowa i z Wulki, Kraków — ze swojem tłem niezrównanem, ze swymi obchodami i tradycyami lokalnemi, z bogactwem typów niezmiernem. Że takich sztuk publiczność jest spragniona, widać w powodzeniu, jakie miała *Podróż po Warszawie*, albo licha bezbrzeżnie a przemawiająca tylko motywem lokalno-krakowskim *Królowa Przedmieścia;* że typy tu wdzięczne, dopraszające się artysty, widać w świetnych postaciach Zośki i Migdała, odtworzonych przez Kisielewskiego. Z tem wszystkiem możnaby zrezygnować z sztuk spektaklowych — na korzyść wielkiej sztuki; nie jest bowiem prawdą, jakoby lud potrzebował specyalnego obniżenia poziomu artyzmu; teatr ludowy w Warszawie okazał, że lud odczuwa i gorąco wita także Szekspira, nawet Hauptmana; ale miast wielkiej sztuki podaje się mu utwory rodzajowe, żywcem przeniesione z przedmieść paryskich lub z wiedeńskich. *Trójka hultajska* przeżyła już kilka generacyj dramaturgów polskich. Tymczasem stare typy i stare światy polskie giną... Więcej szczęścia miało około r. 1900 ghetto żydowskie; wprowadziła je na scenę —

po niedołężnych elukubracyach Choińskiego — Gabryela Zapolska. *Małka Szwarcenkopf* wywołała niezwykłe zajęcie tak wśród inteligencyi, jak i u interesowanej warstwy ludu i osiągnęła jeden z największych sukcesów teatralnych. Z autorów, którzy tensam temat zaczęli opracowywać, wyróżnił się Andrzej Marek; w *Pieśniarzach* okazał talent prawdziwie poetycki. Kilka zgrabnie zbudowanych sztuk dla sfer przedmiejskich, z tendencyą raz nawet... antyalkoholiczną, napisał Zenon Parvi.

Nie wytworzyła się u nas dotąd sztuka ludowa, bo i niema teatru prawdziwie ludowego. Galicya nie zdobyła się dotąd ani na jeden teatr popularny. Od czasu do czasu dają się tu słyszeć deklamacye na temat posłannictwa sztuki ludowej, ciała oficyalne i instytucye prywatne urządzają ankiety na temat, jakim powinien być teatr dla ludu, w sejmie mówi się o zorganizowaniu dobrej trupy wędrownej — do czynu jednak jak i na innych polach, daleko. Korzysta z tego na całej linii spekulacya, pod firmą teatru ludowego wnosząca demoralizacyę artystyczną i umysłową; psuje się w zarodku istniejące potrzeby i popędy lepsze.

Powoli dokonywa się zróżniczkowanie, jak wogóle rozwój pod każdym względem powolnym u nas idzie tempem. To jedno widać: do dawnych form nie wróci. Ginie np. zupełnie sztuka kontuszowa. Młodsza generacya aktorska uczy się jeszcze na Fredrze nosić pas i wyloty, młodsza generacya autorska rozstaje się z tym światem zupełnie. Spogląda jeszcze Warszawa z rozrzewnieniem na kontusz, ukazanie się jego na scenie zapewnia nawet sztuce na pewien czas powodzenie — dzień dzisiejszy jest jednak zbyt silny, by dał się zagłuszyć formami przeżytemi. Społeczeństwo się przetwarza, wysuwa nowych ludzi, nowe formacye dusz, nowe idee. Powieść pochwyciła je rychło — scena znacznie powolniej. Ale i ona nie mogła pozostać głuchą na głos czasu.

Przeciw sztuce salonowej, konwencyonalnej, przeciw efekciarskim robotom Sardou'a i eleganckim maszynkom do wygłaszania salonowych paradoksów Dumasa syna, wystąpił był we Francyi naturalizm — na scenie nie osięgnął nawet ani w przybliżeniu tego powodzenia co w powieści; ze sztuk Zoli ani jedna nie utrzymała się w repertuarze. Tendencye naturalistyczne leżały jednak z końcem lat ośmdziesiątych w duchu czasu — i co w przeżartej kabotyństwem Francyi się nie udało, powiodło się umysłom głębszym, poważniejszym. Przewrotu w sztuce scenicznej — na korzyść naturalizmu — dokonali skandynawczycy; około roku 1890 są oni już w całej Europie zwycięzcami. Zdobywa sobie posłuch, u młodych — entuzyazm nawet, najskrajniejszy z pośród nich, dziko-genialny August Strindberg; mistrzem powszechnie już jest uznany Ibsen. Gdy przed dziesięciu laty miał przed sobą poza swą ojczyzną dwa może teatry otworem — obecnie staje się on stałym składnikiem repertuaru wszystkich poważniejszych scen środkowej Europy, wytwarza własny styl w literaturze i w grze aktorskiej.

Ibsen — to nowy pogląd na świat i nowa technika sceniczna. Jako artysta i jako filozof reformuje on sztukę, stwarzając po mieszczańskim dramacie geszefciarsko-cudzołożniczym francuskim i po idealistycznej deklamacyi niemieckiej, znowu wielki dramat, w znaczeniu wprost klasycznem, tragedyę, jako bezsilną walkę jednostki z Przeznaczeniem. Tylko Ibsen — człowiek współczesny, materyalista i ateusz, nie może już fatum widzieć ni w woli bogów — jak grecy, ni w woli Boga — jak Calderon, widzi je natomiast w nieubłaganych prawach przyrody, które ciążą na człowieku z mocą druzgoczącą. Takiem prawem jest dziedziczność; zarazek przez hulaszczego oficera Alvinga wszczepiony w syna Oswalda — oto jego ananke. Tragedya-to pełna grozy a przystępniejsza dla naszych pojęć, niż Sofoklesa; zupełnie materyalistyczna w założeniu, w przeprowadzeniu jest też najzupełniej pozy-

Henryk Ibsen.

tywistyczna, zgodna z rzeczywistością. W rezultacie daje to filozofię i technikę czysto naturalistyczną. Sztuka staje się niezmiernie prostą, odrzuca wszelkie konwencye teatralne, przybudowuje scenie niejako czwartą ścianę, aby ignorować

publiczność, każe ludziom przemawiać językiem codziennego życia, unikać monologów, unikać wszelkich *bon mots*, kwiatków poetyckich, patosu, mówić tylko o pozytywnych rzeczach, przypominać sobie i drugim wypadki z przeszłości. Ta prostota jest najwyższem wyrafinowaniem, te niewinne rozmowy są inkwizycyą, w tych jąkających się słowach nie ma ani jednego, któreby nie miało znaczenia fundamentalnego dla budowy całości. Wysuwa się z nich coraz potężniej brzemię jakiejś winy tragicznej, zaczyna się toczyć, jak lawina, ogarnia wszystko i wszystkich, druzgocze... Czyni to Ibsen chłodno, z miną wiwisektora, ale pod tym chłodem czuć serce wezbrane tęsknotą, bezgraniczną tęsknotą za »trzeciem królestwem« miłości i prawdy; czyni to objektywnie, sprawozdawczo, a za tą bezosobowością czuć bojownika, walczącego niestrudzenie za prawo indywidualności, za obowiązek wyzwalania swego ja, pozostawania mu wiernym bez obłudy, bez kompromisów, wyżycia się w całej pełni swej istoty...

Takie siewy rzucił Ibsen scenie europejskiej, znieprawionej mieszczańską sztuką francuzów; z biegiem czasu na niejednym punkcie się zmienił, skrajny jego pozytywizm ustąpił pewnej metafizyce, realizm jego połączył się ze symbolizmem, nadającym każdej jego osobie p o d w ó j n e znaczenie — jednakowoż hasła jego i melodyę kontynuował już w Europie cały zastęp młodych dramaturgów.

Około r. 1890 dwóch ich wystąpiło w Berlinie, którzy mieli potem odegrać rolę w dramaturgii lat ostatnich. Herman Suderman wśród senzacyi olbrzymiej i sukcesu nadzwyczajnego wystawił *Honor*, uderzając odrazu jako talent nietyle sumienny, ile błyskotliwy, jako technik raczej, niż psycholog, jako eklektyk, który do mieszczańskiej *pièce* francuskiej dobudował »oficyny« realistycznie malowanego proletaryatu, zatknął nad tym gmachem sztandar tezy i każe nas po nim oprowadzać rezonerowi... Drugi talent spotkał się z gwizdaniem i potępieniem całej prawie krytyki, ale dla głębszego

Gerhart Hauptman.

umysłu nie mogło być tajnem, że to on, Gerhart Hauptman, jest Mesyaszem teatru niemieckiego, on z tą swoją niesłychaną sumiennością pisarską bez cienia blagi, z tą bezwzględną uczciwością w malowaniu środowiska, w wydobywaniu bodaj z błota życiowego tragicznych konfliktów i pereł czystej poezyi — on, talent sumienny, który nieraz się potknie, ale zawsze będzie sobą i zawsze będzie miał światu coś do powiedzenia, bo serce jego bezbrzeżną wezbrane jest litością nad niedolą człowieka, łamiącego się bezsilnie z tragizmem krwi i winy przeszłości, nad nędzą proletaryuszki Hanusi i całego proletaryatu robotniczego, nad krzywdą serc sponiewieranych, żywotów starganych... Źródła te biją nisko, bardzo nisko, ale w toni ich błyszczą brylanty prawdziwej poezyi, z realnego tego gruntu wstrząsające do głębi duszy idą głosy...

Ibsen — Suderman — Hauptman — trójgwiazda ta rzuca swoje blaski także na nasz horyzont dramaturgiczny, wywiera wpływ na przeważną część pisarzy, nawet starsi im ulegają, ale nie w takiej mierze, by wytworzyć jednolitą jakąś szkołę. Przejęto od Ibsena kilka pierwiastków ideowych, kilka wy-

mogów technicznych — trudniej trochę dostroić się do surowego jego światopoglądu, do żelaznej logiki jego konstrukcyi, no — i trudno o niepowszednie idee. Błąka się od czasu do czasu na deskach naszego teatru jakaś Nora, pada ponure słowo: dziedziczność, indywidualista niejeden pluje pogardą na tłum, domorosły dr. Stockman przybiera pozę dobroczynnego wroga ludu — teoryjki i homunculusy. Wpływ Ibsena widoczny dalej w technice dramatycznej: autorzy obchodzą się coraz częściej bez naiwnego »na str.« i bez monologu, dramaty odbywają się już nie w sypialni, ani w salonie, lecz w jadalni, gdzie musi panować tużurek, swoboda, naturalność — oznaki to zewnętrzne... Starsi autorzy zbyt są przesiąknięci manierą francuską, aby nagiąć się do nowego ducha. Słowa tylko »szkoły skandynawskiej« pochwycił Lubowski w swoim *Królewiczu*, ale bohater jego, rozpieszczony przez matkę, zepsuty przez bogactwo, uwodzący żonę zasłużonego dyrektora fabryki, aby go w dodatku zabić w pojedynku i potem iść w świat na pokutę — na odrodzenie — bohater ten jest zlepkiem kilku szkół, a żadnego ducha. Jako realista zapowiadał się St. Graybner, malował środowisko troskliwie, starał się o głębszy ton z duszy, rychło jednak fizyognomia jego roztopiła się zupełnie w szarej banalności. Reprezentantów ducha w walce z środowiskiem malował Wł. Rabski. Po studenckim *Ascecie* dał obraz *Zwyciężonego* — dziennikarza, męża idei, który zdradza swoje stronnictwo dla salwowania dobrego nazwiska żony. Walczy w tym utworze dziennikarz z artystą; pierwszy zanadto tkwi w kwestyach dnia, w stosunkach Poznańskiego, drugi dał sylwetę Wolskiego prawdziwą, kilka scen wysoce efektownych; w Rabskim dziennikarz zwyciężył.

Jako Ibsenista czystej wody wystąpił Bogdan Ronikier. Już w pierwszym swym utworze zapowiedział się wyraźnie jako Ibsen podniesiony do potęgi, jako okaz obładowany wszystkiemi cechami typowości. Stawia więc odrazu

w tytule problem: *Czy warto* — czy warto żyć, pracować, poświęcać się dla ludu. Oto dr. Tracz, który umiejętnością swą lekarską przyciągając tłumy był dobroczyńcą miejscowości, uwielbianym, kochanym, na starość chce się z nią rozstać i wtenczas lud cały zwraca się przeciw niemu, szlachetnego idealistę robi się łotrem, zdziczenie truje jego wnuczkę. Jest więc antagonizm jednostki z tłumem, jest symbolika, jest romantyzm w rolach — całość postawiona dziecinnie, przeprowadzona efektownie, świadcząca o pewnej oryginalności, o wyższych aspiracyach artystycznych, o pewnym zmyśle dla bolów i tragedyj społecznych. Dodatnie te warunki autora w dalszym ciągu twórczości coraz bardziej się ulatniały, wysokie aspiracye okazały się dążeniem do senzacyi, zmysł społeczny — kokieteryą z modą chwili, oryginalność — zupełnem ubóstwem wyobraźni, wysilającej się na coraz jaskrawsze pomysły, aktualnością pomysłu, okropnością sytuacyj zastępujące wszelką powagę artystyczną. Znikają sumienne studya środowiska — zostaje zagadnienie kryminalistyczno-bankowe, znika głęboka myśl filozoficzna, zostają dreszcze sytuacyj. — Dusza z tej twórczości dawno już uleciała...

Lepiej przyjął się na gruncie naszym sudermanizm, złożony z kompromisów i senzacyj, chwytający problem *sub specie* efektu teatralnego, pełen zarówno tez pięknych, jak i wyrafinowanego szarpania nerwów, rodzaj specyalnie teatralny, wymagający nietyle natchnienia, ile znajomości tajemnic kulis — rodzaj wdzięczny zapewne nie dla poetów, lecz dla ludzi żądnych emocyj, dla chcących narzucać pewne idee. Uczciwie traktował sztukę Wacław Sawiczewski — zawcześnie jednak zgasł, by wyzwolić się z zależności od Sudermana — wprost niewolniczej. Przejął od niego podział akcyi między pałac i oficyny, psychologię charakteru, toczącego się po równi pochyłej, a w obrazy nędzy i grzechu

wkładał osobistą nutę i krzyk młodego, przez biedę i walkę na zagładę skazanego żywota...

Teatralnym pisarzem, obytym z tajemnicami kulis i techniki — budującym na ich efektach wyłącznie pomysły słabe, psychologię nieprawdopodobną, idee szablonowe — okazał się Edward Grabowiecki. Nadzwyczajna łatwość pisania wprowadziła w błąd nietylko jego, lecz kilkakrotnie także komisye konkursowe; łatwość to jednak rzemieślnicza, uzyskana aktorskiem zżyciem się ze sceną; prawdy w tej twórczości nie ma..

Nerw prawdziwie sudermanowski okazał w swej *Ułudzie* Maciej Szukiewicz; z napięciem woli silnej, świadomej swoich celów, zdolnej często zastąpić talent, nerw ten dramatyczny wyzwalał w sobie Tadeusz Konczyński. I istotnie wkłada on w swoje sztuki wszystko, co jasny, teoretycznie wykształcony, zacięty umysł dać może: ma więc kompozycyę rozumnie obmyśloną, linie, którym nieraz nie zbywa na wielkim zakroju (Stary Hanusz w *Otchłani!)*, figury odrazu »postawione« dobrze, dyalog starannie cyzelowany. Pomysł *Otchłani* nie ma w sobie nic poezyi, dużo ma natomiast życia, daje chwilami istotnie wrażenie przepaści, nad którą stoi rodzina, miasto — widownia działalności takiego Podosockiego. W *Kajetanie Orugu* samo założenie — jednostka szukająca wśród gruzów życia swego Ja — jest nowoczesne. Sztukom tym brak atoli krwi, brak impulsywności, świeżości, ciepła; mają idee — brak im idei, mają dyalektykę — brak im naturalnego dyalogu, mają nadmiar słów — a skąpstwo treści, mają świetne role, więc dobra obsada wiele z nich wydobyć może, nie mają poezyi. Nie porywają — nużą. Z obu tych utworów, jak i z powieści *Śladem tęsknoty* przebija twórczość wysilona, sztuczna, częstokroć sztukowana, wpatrzona przytem w średniej wysokości, bardzo dostępne wyżyny; i bez skrzydeł, pracą inteligentną, także tam zajść można.

Realizm zresztą już w połowie lat dziewięćdziesiątych zupełnie zmienia swą postać, przenosi się na we-

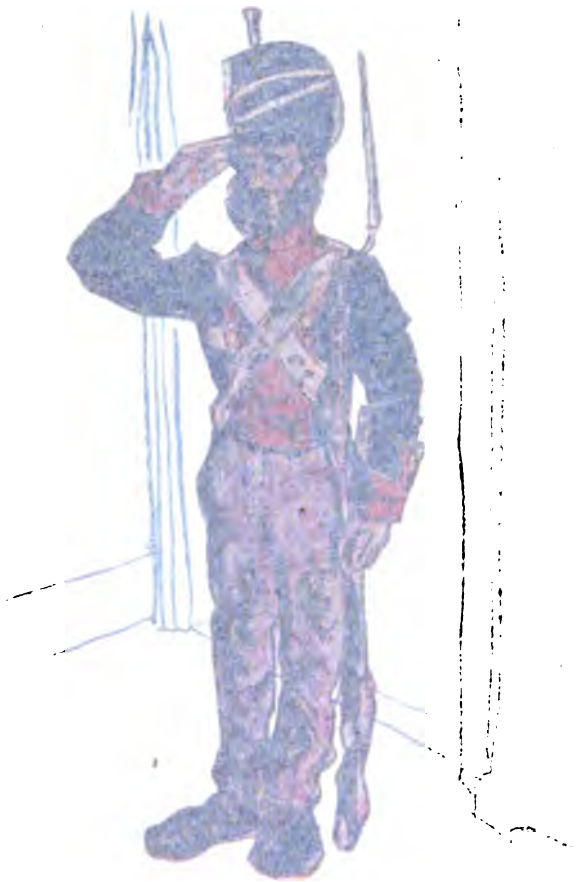
wnątrz człowieka, odbija przedewszystkiem prawdę duszy — naprzód objektywnie, jako sztuka psychologiczna, potem coraz bardziej subjektywnie: jako rozpętanie fantazyi, uczucia, pełnego życia jednostki twórczej. Górę bierze poezya, która zdobywa napowrót dla sceny dawno utracone krainy snów, wizyj, romantyki, która dla ujęcia niejasnych pogmatwanych tych zjawisk coraz bardziej musi się uciekać do symboliki. Ibsen matematycznym konstrukcyom swoich bohaterów coraz częściej przypina niewidzialne skrzydła, unoszące je w zaświaty odwiecznych zagadek bytu; Hauptman po arcydziele tem naturalizmu, jakiem są *Tkacze*, wprowadza na scenę przebolesne, poezyą tylko rozjaśnione sny udręczonej małej *Hanusi*, aby wkrótce *Zatopionym Dzwonem* najwyższych tęsknot i pragnień człowieczych rozbudzić tęsknoty poezyi w całej Europie. To, co u niego jest krzykiem duszy, pod piórem Sudermana przemienia się w odgłos mody, w Niemczech aż duszno się robi od poezyi i poetyzowania na scenie. A w Belgii od kilku lat w zaciszu Maeterlinck snuje swoje wizye, pełne grozy i dreszczu, stara się spojrzeć w oczy wielkiej tajemnicy, gdy homunculusy rozbijają te uczucia w półuczucia, półtony, stwarzają sztukę nastrojową, sztukę Artura Schnitzlera, rozkołysaną w lubieżną melancholię, w dreszczyki i muzykę nerwów. Wracają do życia wszystkie dawne formy poezyi dramatycznej: baśń fantastyczna, dramat liryczny, misteryum średniowieczne, z pomroku wieków wstaje koturn bohaterski. Człowiek ucieka w tej sztuce coraz bardziej od życia zewnętrznego, od powierzchownej gry zmysłów, jedni z blagą lub samozłudzeniem chcą zakryć je kwiatami poezyi, ornamentyką dekoracyi, inni chcą bezmiar uczucia zakląć w nastrój, w moment — odblask wieczności, jeszcze inni bladzi lub strojni w purpurę królewską wyzywają odwieczne Fatum do walki... Graniczą ze sobą klasycyzm i romantyzm, różne od starego swego znaczenia całym bezmiarem tęsknot i rozdarcia ludzi współczesnych, zgodne w wy-

bijącem się ponad gwar realistycznego świata i trywialny śmiech farsistów dążeniu do wielkiej sztuki, zgodne w stylizowaniu życia, w sprowadzeniu na scenę królestwa niewymiernej, wieczystej Duszy.

Powoli rozkwita i u nas poezya a z niej dramat, powoli wyrasta z pod ziemi zastęp poetów, tworzących dla sceny, wśrod trudności i walk niemałych. Jak cała nowa sztuka, tak i sceniczna, kolebkę swoją ma w Krakowie. Siedziba ta starej kultury polskiej, staje się też kolebką nowej, wszystkich aspiracyj »Młodej Polski«. Tu kierownictwo sceny narodowej spoczywało od 1894—1899 w rękach Tadeusza Pawlikowskiego, jednego z życiowych i artystycznych przedstawicieli »Młodej Polski«. Po dyrektorach-urzędnikach, przedsiębiorcach, ludziach sprytnych — dyrektor-artysta; żaden administrator, żaden systematyczny pracownik, miłośnik gorący i subtelny, chociaż ani samodzielny ani twórczy. Lubi styl i wszystko, co stylowe, więc świat pudrowanych peruk, haftowanych fraków i haftowanych słówek, ale także koturn Grecyi, bodaj Grecyi z *Lysistraty*, ale także wrący życiem, kolorem, ruchem tłum robotniczy, efektowne, zgiełkowne falowanie mas na scenie. Poszukiwacz piękna, senzacyi nerwów, nie tendencyi, z niechęcią nagina się do repertuaru mieszczańskiego, pełnego szarzyzny i banalności; podda się konieczności stosunków — odporność takich natur nie cechuje, raz wyważone ze swojej kolei będą coraz konsekwentniejsze w popełnianiu niekonsekwencyj — dziedziną jego jednak poezya a w niej najwięcej: co głębokie, subtelne, tajemnicze: najniższe sztolnie ducha ludzkiego. Natrafiwszy na taką sztukę, lub przynajmniej na taką realistyczną, która zadawalnia jego zmysł dekoratywny, jest w swoim żywiole, wystudyuje ją, wyreżyseruje, wystawi z bogactwem, artyzmem, stylem — że może rywalizować z najpierwszemi scenami Europy. Stworzony do kierowania takimi teatrami, jak np. Meiningeński lub Ludwika bawarskiego, teatrami małymi

Dyrektor Tadeusz Pawlikowski.

dla bogatych, byle wysoce kulturnych dyletantów, bezbronnym jest w walce z tłumem stolicy, mogąc mu przeciwstawić — tylko nerwy... Wszystko to mało zachęcające dla »szerokiej publiczności«, pełnem jest jednak powabu dla natur artystycznych; toteż cały »młody Kraków« garnął się do dyrektora, a ten po kilku latach bezplanowego szukania znalazłszy liczny zastęp talentów młodych, zapalonych, kipiących siłami twórczemi — otworzył im na oścież podwoje teatru, dał im do dyspozycyi personal znaczny, znakomicie zgrany, pierwszorzędne siły aktorskie. Wprowadziły one »modernizm« do gry aktorskiej; co Żelazowski we Lwowie rozpoczął był na małą skalę a ze zbyt wielkim naciskiem na stronę wirtuozowską, to w Krakowie przeprowadzono na wielką skalę: dzięki kilku wybitnym in-



b
d
n
z
v
z
v
p

ST. WYSPIAŃSKI:
L. SOLSKI W ROLI STAREGO WIARUSA
W „WARSZAWIANCE"

dywidualnościom nowoczesnym i inteligentnemu kierowaniu tłumem, zaczęto przetwarzać styl gry scenicznej. Wanda Siemaszkowa przełamała linię klasycznego piękna, której przedstawicielką była Modrzejewska, odrzuciła nerwowy romantyzm Marcello-Palińskiej; stopiwszy się z swoją postacią stara się wydobyć z niej całą prawdę — bezwzględną wiernością w zewnętrznych jej przejawach i całą poezyę, jedyną tę, najgłębszą, która leży w wyrazie wszystkich szczerych, potężnych manifestacyj psychy ludzkiej. Bezwzględną tą prawdą, zarówno zewnętrzną jak i psychiczną, stopioną w harmonijną całość w ogniu bogatego, niezrównanego temperamentu artystycznego, zbliża, narzuca swe kreacye, zapala, porywa. Kazimierz Kamiński działał prawdą przedewszystkiem zewnętrzną, mistrzowską charakte-

H. Kamieński: Wanda Siemaszkowa, jako Janina w „Cieniu“ Feldmana.

Kazimierz Kamiński w roli Stańczyka w „Weselu“ St. Wyspiańskiego.

ryzacyą, wirtuozowskiem opanowaniem gestu, najsubtelniejszem wycieniowaniem szczegółów; grą chłodną, mózgową, nieco oschłą, która jednak stawia na scenie niezrównane dokumenta ludzkie. Ludwik Solski uderzał znowu i podbijał niesłychanie szeroką skalą studyów nad naturą ludzką i wielostronną inteligencyą sceniczną, dozwalającą mu nietylko wcielać nieprzejrzaną galeryę postaci, lecz stylizować je z niechybnym artyzmem, z całą suggestywnością odczucia, z całą subtelnością bogatej wiedzy! Artyści ci wysuwają się na czoło najmłodszej generacyi aktorskiej; równocześnie nakazuje kult dla dzieła sztuki tak umiejętnie organizować tłum, jak to czynili meinigeńczycy, tak zharmonizować exterieur, by rezultat, nie przytłaczając wybitnych indywidualności aktorskich, dawał przedewszystkiem całość, w zupełności wyrażał ów kawał świata a bezmiar duszy,

jaki deski właśnie przedstawiają. Rozumiał i popierał tę ewolucyę artystyczną Pawlikowski, dał jej w pomoc niepospolitą swoją umiejętność reżyserską i bogactwo dekoracyj. W krótkim czasie (1898—1899) przedstawienia sceny krakowskiej stały się biesiadą duchową...

Otworzyły się naraz przebogate źródła twórczości dramatycznej, z małemi przerwami wraz przedefilowali na deskach krakowskich Wyspiański i Przybyszewski, Kisielewski i Rydel, Szukiewicz i Kasprowicz, kilkunastu innych, z mniejszym lub większym talentem, z wiarą i zapałem nawet tam, gdzie ziewało dekadenckie znużenie. Każdy z młodych pisał sztuki, dyrektor wystawiał, »szeroka publiczność« sarkała, z chaosu i mgławic wychodziły najpiękniejsze utwory nowoczesnej sztuki polskiej, odświeżyły odrazu i na długie lata wzbogaciły tak dotąd ubogi repertuar polski.

Przebojem wziął teatr Jan Aug. Kisielewski. Z rzadkich u nas konkursów, co tylko nawpół zawiodły, z konkursów Kuryera Warszawskiego i im. Paderewskiego, raz poraz w krótkim czasie padło jego nazwisko, jako tryumfatora. Cichy, dumny, (nie drukował był dotąd żadnego »wylewu uczuć«), wyszedł z krakowskiej izby studenckiej, młodzieniaszek, z uśmiechem melancholijnej wzgardy, za którym się kryje mnóstwo łez i walk przeżytych — wyszedł i szturmem zdobył Kraków, zdobył Warszawę. Zdobył mło-

Edw. Loewy: Portret J. A. Kisielewskiego.

dością, przebujną, boską, przez najpiękniejsze duchy wymarzoną młodością, której nie zepsuła nawet poza dandysa bulwarowego, jaką przybiera Jerzy w II. części »wesołego dramatu«, ani ów uśmiech deziluzyi, z jaką traktuje cały świat swoich rówieśników... Młodość to cudowna, źródło żywe, które bije nieprzeparcie, rozrywa nawet skały, zalewa, użyźnia łąki i gaje, perląc się tysiącami blasków w słońcu. Młodość najświętsza, — życie samo...

I nikt tak namiętnie nie ukochał młodości — życia, jak Kisielewski w pierwszym swoim dramacie. *W sieci* to jeden w niebo bijący głos: *evoë vita!* przechodzący w rozpaczny krzyk bolu nad podeptaniem tego cudu nad cudy przez odwiecznych wrogów młodości — przez filistrów. Jura i Jula — gdzież w literaturze naszej ostatnich czasów młodość tak prawdziwa, tak głęboko piękna nawet przy wszystkich swych śmiesznostkach, tak czysta nawet przy wszystkich wybuchach kipiących temperamentów, tak dumna, tak wzniosła przy wszystkich dzieciństwach urodzonych artystów... Młodość żywiołowa, tryskająca tysiącem pędów, marzeń, łez szczęścia z tego, że żyje, porywów twórczych nieskończonych, jak nieskończoną jest jej moc czucia, siła życia... Młodość — dusza naga, więc oderwana od zagadnień dnia, od deklamacyj tendencyjnych, ale tak szczytna prawdą wewnętrzną, tak niezdolna do podłości, oportunizmu, kompromisów z brudem codziennego żywota, zdolna więc, gdy nadejdzie chwila, do czynów tak wysokiej miary... Młodość — drzewo osypane najpiękniejszymi kwiatami, wyciągające bezlik ramion, pęków, oczu do słońca, pijące tysiącznemi porami powietrze i promienie, szumiąca odwieczną pieśń wzrastania, rozkwitu, potęgi, żądne prężenia swych ramion, próbowania swych sił w burzy i w walce, rzucające światu swoją woń, swój szum wspaniały, swój widok, siły swoje, zanim rzuci owoce, a chcące od niego trochę gruntu, wolnej atmosfery, swobody wzrostu. Na drzewo to ludzie się rzucają. Nie z siekierą, by

je odrazu zwalić; oplotą je tysiącem kleszczy, zatrują soki, oplują pęki. Będą nadgryzać, nadłamywać, brudzić. Przesadzą z wolnej natury do ogródka filisterskiego, między jeden i drugi mur wysoki, zasłaniający niebo, będą je podlewać najohydniejszymi ściekami. Zabiją rozkoszą bytu tchnący twór przyrody, zrobią dla siebie rzecz użytkową. Głupi, chcą zabić życie, jakby życie dawało się zniszczyć! Mogą wprawić je w konwulsye, mogą drzewo tak nadpsuć, aby się na nich samych zwaliło — energia ciepła przemieni się w ruch, który będzie targał, rozsadzał, mścił się... Jula wydana za filistra, sobie i jemu życie obróci w piekło, Jura w walce ciężkiej osiągnie sławę, ale także suchoty; oboje — przed dwoma laty para młodych bogów — wezmą sobie błysk zatrutego szczęścia, ale jak złodzieje...

Tak wybucha i śpiewa i marzy i wśród śmiechu łka owa młodość, która nadewszystko umiłowała życie, apoteozuje święte jego prawa, walczy z jego tępym a najzawziętszym wrogiem. Takim jest w tej sztuce Kisielewski: entuzyasta, bojownik... Ale pisząc i przyglądając się życiu musiał dochodzić do przekonania, że najgorsi wrogowie jednostki to nie ci, którzy są nazewnątrz nas, że otoczenie, nacisk życiowy nie wystarcza do wytłumaczenia, cóż dopiero do usprawiedliwienia — jak w poprzedniej sztuce! — charakterów i postępków ludzkich... Człowiek jest zależny od mocy wyższych, zamieszkałych w nim samym, splatających się czasem z przypadkiem w węzły mocniej pętające, skuteczniej dławiące, niż sieć, zarzucana na wolne duchy przez filistrów...

Karykatury — to etap w rozwoju światopoglądu, przeniesienie punktu ciężkości z zewnątrz — na wewnątrz człowieka. Zmiana nie zupełnie jeszcze wyklarowana, charakter całości waha się jeszcze między sztuką środowiska a indywidualizmu — występuje jednak już w samym tytule, w traktowaniu postaci »bohatera«. Relski — karykatura to bohatera, słabość i marność: mały Jura i bez stosa pacierzowego.

Oszałamia się, jak cała gromada głów rozpalonych, wirem górnych idei — niezdolny z tego chaosu własną wyprowadzić gwiazdę, wpada w drobny kłopot, śmieszny wobec kolizyj życiowych, dławiących Jurę i Julę, i daje mu urość do znaczenia tragizmu, fatum. Przygarnia Zośkę, ale gdzież u niego ten poziom ducha, ta wyższa nad błoto codzienności siła niebosiężna, która tamtych dwoje trzyma w pobliżu »gwiaździątek«? Jura i Jula to ofiary filistrów — Relski ma raczej tego poczciwego filistra po swojej stronie, a gdy zostaje przezeń w końcu spoliczkowany, czuje — że na to zasłużył. Własna wina, własna słabość go gubi — a co gubi tę dziewczynę z ludu i tę drugą z inteligencyi, co jak ćmy biedne lecą do tego światła, które im się uśmiecha i które jest tylko ogniem bengalskim? Czyż nie jesteśmy igraszkami w ręku mocy wyższej — bardziej ślepej, bardziej nieubłaganej, niż dusze filisterskie — w ręku mocy ciemnych, okrutnych?

I oto żegna się Kisielewski ze światem młodości, z życiem codziennem, w którego nurty był się rzucił, głodny prób, wrażeń, wielkości; schodzi w ciemnie bytu, w przepaście tajemnicze, gdzie cisza panuje, przerywana od czasu do czasu krzykiem wpadającej ofiary, gdzie słychać tylko szum skrzydeł krążącego wysoko jak orzeł podniebny, Losu. I pisze Kisielewski *Sonatę*, dzieło głęboko smutne i grozę wywołujące, jak każde misteryum, wobec którego stoimy niemi, bezsilni — dzieło wzorowane na tragedyi starożytnej, o motywach prostych, układających się w straszliwy łańcuch winy i kary, zbrodni i nieszczęść... Ta pani Tańska, która niegdyś spaliła sonatę męża i po popadnięciu przezeń w obłęd, wychowuje córkę w oderwaniu od wszystkiego, co ziemskie, li dla czystej sztuki; owa córka, co odziedziczyła dar artyzmu a zarazem klątwę tragiczną, aby zostawszy wielką śpiewaczką naraz utracić szczęście miłości i sztukę; ów ojciec obłąkany, snujący się po scenie, jak widmo straszliwe, uosobienie Fa-

tum — wszystkie motywy tej »kompozycyi muzycznej« mają w pomyśle linię, przypominającą tragedyę rodu Atrydów. Nie w wykonaniu. Z pośród wszystkich pisarzy »Młodej Polski« Kisielewski ma najwięcej zmysłu rzeczywistości — i ta rzeczywistość, ze wszystkiem, co w niej przypadkowem, i trywialnem, charakter tragedyi psuje. Pomysł *Sonaty* nie przestaje jednak być wielkim, jak dwie poprzednie sztuki nie przestaną być najpiękniejszemi, jakie wydał psychologiczny dramat młodych.

Śladami Kisielewskiego szła Zofia Wójcicka. Gdy on maluje prawdziwych ofiarników życia i sztuki — ona chłosta *dyletantów* sztuki; gdy on maluje karykatury młodości, ona maluje przebudzenie się w młodych *psychy* także we własnej sieci uwikłanej — do samozatraty. Dziełom tym brak jednak wewnętrznej konieczności, mają niemiły przysmak moralizatorski, a w technice zbytnią rozwlekłość. Kisielewskiemu wybacza się nadmiar słów, bo każde jest równocześnie i obrazem i szczerem uczuciem — u Wójcickiej nadmiar słów jest tylko słów nadmiarem. Brzmi w nich jednak szlachetny polot, a poszczególne sytuacye, pewne momentu charakterów, świadczą bezwarunkowo o darze obserwacyi, same tematy o powadze i prawości artystycznej...

Poezyą tego realizmu młodych jest nastrój i impresyonizm. Obok niego powstaje i zupełnie od życia się odrywa sztuka czystej poezyi, sztuka fantastyczna. Kwiatami tylko należy do ziemi, korzeniami tkwi w niewyczerpanej sferze podań, tradycyj, wyobraźni ludowej i indywidualnej. Jednych uderza tylko piękność jej malarska, inni widzą w niej potężne żywioły przyrody, jeszcze inni symbole filozoficzne — narodowe — społeczne...

Pierwszy może zaczął przedstawiać sztuki zgoła realizmu pozbawione Zygmunt Sarnecki, ale było w nich więcej folkloru niż poezyi, tekst był kanwą dla dekoratora, nie wyrazem pewnej duszy. Pierwiastek prawdziwej baśni

dramatycznej wprowadził na scenę Maciej Szukiewicz. Jedna z dusz, miotanych niepokojem wieku, ale o napięciu uczuć ani wysokiem, ani trwałem, o temperamencie wartkim, nieco hałaśliwym, przy intelektualnej skłonności do tego, co ciemne, głębokie, rzadkie. Stąd fizyognomia nieskrystalizowana, charakter twórczości zmienny; wytworny, pełen ciszy i zamyśleń wiersz, obok rozmachów pretensyonalnych, krzyczących, szczera poezya obok roboty, efektownie teatralna *Ułuda* obok wypływających z duszy poematów *Śnieg*, *Kwiat pleśni*. Tu i tam zupełne opanowanie formy, tu i tam brak głębi: tafla błyszcząca w słońcu tęczą, tuż pod nią często mielizna. Zostają motywy piękne, własne, rodzime, wiersz dźwięczny, poezya rozpływająca się w beztreściwe nastroje.

Zdawało się przez pewien czas, że reprezentantem poezyi na scenie zostanie Lucyan Rydel.

Już pierwsze jego utwory, rozrzucone po czasopismach, wskazywały na talent bezwątpienia poetycki, ale dziwnie mało samodzielny, na zdolność wcielania się w przeróżne formy twórczości — bez zdolności i chęci włożenia w nie własnej treści. Na ogromne rozmiary zakrojony jego obraz *Dies irae*. Nadszedł dzień sądu, kres wszystkiego co żywie, świat cały wpadł w ostatnie konwulsye, ludzie przechodzą przez najstraszniejsze katusze fizyczne, ziemia i niebo wypadają ze swoich kolei, z monstrancyi, niesionej przez ostatniego papieża, hostya ulatuje, na Lewiatanie wpływa antychryst — huczą trąby, jasność oślepia, grzmi wojsko duchów, nareszcie słychać: Jam jest sprawiedliwość i miłosierdzie... Obrazy przerażające, ale tylko fizyologicznem oddziaływaniem na nerwy, jak widok np. prosektoryum; pod męką ciał męki ducha nie czujemy. Co poeta temi widzeniami chciał powiedzieć? Całą potęgę bolu człowieczego czujemy w obrazie Sądu ostatecznego pióra Kasprowicza, nawet słaba dusza Perzyńskiego rzuca na tę wizyę błysk własnego uczucia — Rydel zestawił tylko szereg okropności.

St. Wyspiański: Portret Lucyana Rydla.

Podobny brak odrębnej indywidualności duchowej przy coraz poprawniejszej, ale zimnej i mało własnej formie, dawał się uczuwać w dalszych utworach poety. Próbuje on się we wszystkich rodzajach sztuki słowa, we wszystkich jego tworach widać dłoń, kierowaną rozwagą dojrzałą, kulturą wysoką, łatwością wyrazu niezwykłą, erudycyą artystyczną, dla której żaden czas, żaden wzór, żaden sposób techniczny nie zna tajemnic. Opiewa nagą statuę grecką, jak poganin i korzy się przed Chrystusem, jak asceta; przemawia zamaszystym, makaronicznym językiem epoki saskiej i śpiewa na krakowską nutę, że tylko hołubce wywijać. Temat u niego zawsze zajmujący, prawie senzacyjny: wojewoda, zawierający pakt z dyabłem, wiąże swój los z losem chłopki, mordującej męża, ta zaś — z całą gromadą istot nadziemskich lub nawpół-ziemskich... Innym razem młody chłopak odbiera sobie życie — ot tak bez powodu, nie miał sił nawet, aby socyalistą zostać... Stary lirnik, wieszczący ludowi w walce z odwiecznym wrogiem niemieckim, lirą swoją zabija młodą dziewczynę, aby jej siostra, niekrępowana miłością ku niej, gród podpaliła nieprzyjacielski... Ex-żołnierz wraca z wygnania i znajduje ubóstwianą swoją w objęciach innego... Kogóż podobne tematy nie zainteresują, komuż nie dadzą sposobności do nieskończonej gamy słów pięknych? Czuć jednak

w wielkiej tej pomysłowości — małą wybredność; zbliżone tematy jużeśmy nieraz spotykali. Autor zbyt oryginalnym nie jest. Gorzej jeszcze: tematy to literackie, zbyt literackie, czysto literackie. Nie dyktowało ich życie, w Duszy Tragicznej odbite — ani też uskrzydlona, nadbytowa fantazya, własne, nieziemskie światy tworząca. Taka sztuka może być ładna, wdzięczna, będzie bardzo stylowa, bardzo szlachetna — nie wstrząśnie jednak, gdyż sam autor jej nie przeżył, nie skąpał w swojej krwi, nie natchnął żarem czy tęsknotą białą swej duszy; nie pozostanie ona, gdyż nie wprowadza pierwiastka nowego a jest tylko epigonem mnóstwa starych. W gruncie rzeczy cała wielomowna poezya Rydla niewiele ma nam do powiedzenia. To też dramat fantastyczny *Zaczarowane Koło*, nagrodzony na konkursie, grywany na wszystkich scenach z niebywałem powodzeniem, najpopularniejszy wśród wszystkich utworów nowszej poezyi polskiej — po kilku latach legł w krainie niepamięci... czarniejszej, niż ze względu na piękności swej formy zasłużył.

O wiele więcej ma do powiedzenia w swoim dramacie fantastycznym *Boruta* — Andrzej Niemojewski, więcej jednak jako człowiek, niż jako poeta. Brak temperamentu, małe tendencye, miast wielkich idei, nie dozwalają wznieść się na wyższy poziom sztukom fantastycznym St. Rossowskiego, jakkolwiek *Circe* jego doskonałe ma ustępy.

Rozpętanie skrępowanej od tylu lat wyobraźni wylało na scenę potok poezyi, zabarwiło atmosferę banalnych tużurków, przemówiło mnóstwem głosów subtelniejszych i większych, niż dotychczas. Sztuka wznosi się we wszystkich dziedzinach ponad realizm codzienności, poezya coraz bardziej tryumfuje. Gdzie rozkwita poezya — wstają też ideały, gdzie człowiek ulatuje nad życie — powstaje dążność do wielkości. Ciasne szranki pękły, wzrok ogarnia szersze horyzonty, szarzyzna, smutek, monotonia, wypływające z codziennej rzeczywistości, ustępują nieskrępowanym wzlotom ducha.

Starzy mistrzowie zaniedbani, nierozumiani, wracają na scenę. Obok sztuki malującej tylko stany ducha, powstaje ideowa, romantyczna, bohaterów pragnąca wskrzeszać, teraźniejszości — przeciwstawiać herosów. Pokolenie atoli, które tak długo się truło woniami rozkładu, słabości, zwątpień, nieprędko okaże pierś na miarę Fidjasza; rozpieszczone zniewieściałą liryką, żyjące momentalnymi nastrojami, nie tak łatwo odetchnie burzą i ciszą oceanu. Pierwsze próby dramatu bohaterskiego zostają też — introdukcyami. Taką próbą jest dramat Kasprowicza: *Bunt Napierskiego*. Pisał go poeta jeszcze w okresie łamania się z sobą, rozdwojenia, słabości — i nie dziwna, że nie mógł duszy swego bohatera ulać ze spiżu. Napierski — postać historycznie ogromnie wdzięczna, wrąca potężnym tragizmem, w sztuce przypomina dzisiejszego dekadenta; bohaterowi brak pierwszego warunku: czynu, walki. Zdobył się poeta na przepyszny akt pierwszy, pełen głębokich akcentów z duszy udręczonego ludu, zakończenie tego aktu dreszcz wywołuje — dalsze nużą i irytują. Podobne uczucia wywołuje — przy przepięknych ustępach lirycznych — *Zawisza Czarny* Tetmajera. Dramat bohaterski chciał też wzbogacić Jozefat Nowiński. Autor banalnego, realizmem lubieżności podszytego tomu nowel (*Świekra* 1897), obrażających, pełnych humorystyki i pustej deklamacyi studyów o Konopnickiej i Sienkiewiczu, napisał też pseudorenesansową *Białą Gołąbkę;* łączy ona w sobie cechy obu powyższych studyów, a sędziowie literaccy Warszawy jakby powodowani złośliwą chęcią dyskredytowania konkursów, obdarzyli ją nawet nagrodą.

Rośnie bezustannie rozlany w atmosferze czasu duch poezyi — u nas i zagranicą. Przeżyło się kopiowanie środowisko, czują to dobrze doświadczeni teatromani, »trzymający rękę na pulsie społeczeństwa« i obracają szczere pragnienie duszy w modę salonową. Suderman pisze sztuki poetyczne, a właściwie frazeologiczno-dekoratywne, we Francyi przez cały

sezon bohaterem jest Rostand, przechodzący od sztuk mdławych, karmelkowych do fanfaronady gaskońskiej, z temperamentem prawdziwego Galla, lecz bez szczerości i wielkości. Ale budzą się też twórcy; poszukując wielkiej linii ducha, prawdziwej tragedyi, dochodzą do form i idei tragedyi starej Hellady. Życie wyrywa się z gmatwaniny przypadków, intryg, anegdot, aktualności, »źródeł autentycznych«, na których był zbudowany dramat mieszczański, wyrywa się jednak także z pod działania kategoryj przyrodniczych, materyalistycznych poglądów, którymi Ibsen, za nim Hauptman (klątwa alkoholizmu we *Wschodzie słońca*, nędzy w *Tkaczach)* odnowiwszy dramat zastępowali starożytne Fatum. Moce tajemne, złowieszcze a nieubłagane, rozsiane we wszechświecie a wydobywające czasem z głębi naszych snów i przeczuć ostrzeżenia straszliwe — Ananke i Mojra znowu okazują posępne swoje oblicza. Z drżeniem schylamy przed niemi czoło wsłuchani w ciemne, fatalistyczne sztuki Maeterlincka; kipiący namiętnością, pijany wymową południowiec Gabryel d'Annunzio odstawia pieniący się kielich rozkoszy zmysłowej, piękna chwili, i zahypnotyzowany wejrzeniem Losu, rzucającego swe ofiary na drogę bezlitosnej zatraty, pisze swe tragedye podniosłem pięknem tragików greckich natchnione. Bezwątpienia Fatum ibsenistów w postaci konsekwencyi za grzechy przeciw przyrodzie jest bardzo przekonywujące, ale nie wyczerpuje ono wszystkich tajemnic bytu; wchodzą więc znowu na widownię misterya bezimienne, mroczne i wzniosłe. Tchnienie tych Potęg wywoływane zewnętrznymi, fizycznymi nastrojami u pierwszych naśladowców Maeterlincka, w *Sonacie* Kisielewskiego zbyt jeszcze zmięszane z wyziewami i brudami ziemskimi, w sztukach Przybyszewskiego oczyszcza się z wszystkich naleciałości i szat zewnętrznych, występuje jako fatalizm, druzgoczący swe ofiary z nieubłaganą mocą; w *Złotem Runie* schodzi na ziemię, by nakręcić zegar żywota Rembowskiego, w *Gościach* czujemy je, jako nieodstępnego towarzysza, jako

cień straszny, wierny człowiekowi od chwili popełnienia przezeń zbrodni, idący za nim w orszaku Furyj szarpiących, aż go w śmierć zapędzą. Albowiem »jest jeden porządek rzeczy, że tak być musi, a nie inaczej — kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane...« Jednakowoż z nieprzepartą mocą »porządku« tego w tragedyach Przybyszewskiego nie zawsze odczuwamy. Łańcuch fatalistyczny grzechu i kary związany — szczególnie w *Złotem Runie* — zbyt dowolnie; nie widzimy wewnętrznej konieczności w przebiegu wypadków. *Goście* zaś wywierają piorunujący efekt więcej nastrojami, niż fatalizmem, grą na nerwach — nie żelazną logiką przyczyn i skutków... Z tem wszystkiem dramaty te mają w sobie tchnienie wielkiej sztuki.

I jeszcze z jednego źródła tryska teraz u nas wielka poezya dramatyczna — z nieprzebranych skarbów ducha Juliusza Słowackiego. Cały ostatni okres literatury stoi pod jego znakiem — teraz dopiero przychodzi do głosu żywioł mistyczny, charakter demonu, wizyonerstwo przepaści i szczytów najdalszych — wszystko to, co stanowi istotę tej natury, rozwiniętą i w upajające formy ujętą, za ostatnich lat biednego jego żywota. Jeżeli dla kogoś jest jeszcze wątpliwem, czy Król-Duch jako epopeja wewnętrznego życia może stać obok Pana Tadeusza, tej epopei życia zewnętrznego, to dla nikogo już nie jest tajnem, że jako d r a m a t y c z n y geniusz, Słowacki stoi samotny na najwyższym szczycie naszej poezyi. Świeci stąd swą intuicyą charakterów i charakteru narodowego, zaklętą w najświetniejsze pioruny słowa; świeci stąd złotą strzałą wszystkich tęsknot i wzlotów dusz wiecznie młodych, wiecznie przebijających niebiosa; świeci postaciami bohaterskiemi, zapalającemi skry w żyłach, nieskończone korowody uczuć najwznioślejszych. Ten Słowacki był do niedawna zapełnie prawie nieznanym. Żyli wprawdzie od lat ludzie, dla których rzadkie przedstawienie *Horsztyńskiego* było wielkiem a bolesnem świętem, o innych jednak sztukach

z ostatniego okresu życia poety utrzymał się frazes, że są obłędne, mistyczne, w najlepszym razie: książkowe. Rozwianie to frazesu, sprowadzenie dzieci ducha Słowackiego na scenę, gdzie odrazu ukazały się gigantami, wzbogacenie dziejów dramatu polskiego najpiękniejszemi kartami jest dziełem Józefa Kotarbińskiego. Estetyk ów i artysta dramatyczny objąwszy dyrekcyę teatru krakowskiego po Tad Pawlikowskim, znalazł się w położeniu znacznie gorszem, niż poprzednik, bo bez jego środków materyalnych i świetnego, rozlicznego personalu. Mimo to z objęciem dyrekcyi urządził pod względem literackim teatr prawie bez zarzutu, nie tak olśniewający, ale i nie tak jednostronny, jak poprzednio. A przedewszystkiem sięgnął do skarbca dramatycznego wielkich romantyków narodowych, i oto po kolei zaczęły się ukazywać *Kordyan*, *Sen srebrny Salomei*, *Złota Czaszka*, *Ksiądz Marek*. Kraków okazał się godnym piastunem kultury polskiej; z entuzyazmem przyjął te przedstawienia, jak i przedstawienie cząstkowo tylko grywanych dawniej *Dziadów* Mickiewicza w opracowaniu Wyspiańskiego. Ze sceny popłynęły dźwięki i krzyki dusz na miarę olbrzymią; dekadentyzm prysnął. Dnia 16 marca 1901 ukazało się na scenie *Wesele;* w całym kraju jakby echo Złotego Rogu zagrzmiało... Poezya zwyciężyła — ale byłoby zbyt

Dyrektor Józef Kotarbiński.

dobrze na świecie, gdyby zwyciężała także w życiu, gdyby zwyciężała na całej linii, gdyby mogła zapanować. Zwyciężyła — całe chyba młode pokolenie uznaje w Wyspiańskim mistrza, całe dojrzewa od lat kilku w pojęciach artystycznych nieskończenie wyższej miary od tych, które panowały poprzednio: teoretycznie krzewi się cześć dla wielkiej sztuki, nietylko uznanie, lecz także poznanie. W praktyce z reguły inaczej.

Faktycznie ma poezya, wielka sztuka, poprostu *Sztuka*, więc także sceniczna, gorsze warunki w Polsce, niż gdzieindziej. Teatr jest na całym świecie instytucyą artystyczną najbardziej zależną od płacącej publiczności, wszędzie gra na nerwach i instynktach przeciętności, ideały goszczą zawsze na ustach, a najrzadziej w duszach dyrektorów, będących przedewszystkiem przedsiębiorcami i kierujących się jak wszędzie przedsiębiorcy — zasadami walki o byt przemysłowej. Społeczeństwa pod innymi względami na najwyższych stopniach kultury stojące mają w naszych czasach najgorszy teatr. Anglia, Stany Zjednoczone, od lat także Francya. Dewizą jego: *ars*, praktyką *circenses*. Ale inne społeczeństwa, bogatsze, bardziej w składzie swej ludności i kultury zróżniczkowane, mają znacznie zwiększoną możność rozwijania ideałów czysto artystycznych. Wielkie miasta zachodnie mają z reguły po kilka teatrów, które współzawodniczą z sobą w złem, ale często dają też schronienie talentom, sztukom, które musiałyby zginąć, gdyby były skazane na jeden tylko teatr. Stolice narodów niepodległych mają z reguły teatr z funduszów publicznych hojnie subwencyonowany, który nie potrzebuje się liczyć z aktualnymi gustami lub wymogami konkurencyi, i może utrzymywać i krzewić kult sztuki wielkiej, w pierwszym rzędzie rodzimej i klasycznej. Nareszcie znajdują się w każdem innem społeczeństwie miłośnicy, zakładający »teatry wolne«, fanatycy sztuki (książę Meiningeński w Niemczech, Antoine w Paryżu), artyści i artystki (Irving w Londy-

nie, Eleonora Duse we Włoszech etc.), co teatr utrzymują stały lub wędrowny dla pewnych aktorów, pewnych kierunków, arcydzieł. W tych warunkach istnieje zawsze atmosfera, sprzyjająca samodzielnym talentom i wielkim dążeniom.

U nas inaczej.

Kultura artystyczna ogółu jest niska; między jednostkami czującemi artystycznie a ogółem — przepaść ogromna. Przepaść jest w wielkich miastach, gdzie meteor prawdziwego artyzmu czasem przecie zabłyśnie — cóż dopiero poza promieniem wszech wielkich miast, które jedynie mają tu wejść w rachubę. Niemcy mają 350 teatrów stałych, u nas jest ich niespełna dziesięć. A i te walczą bezustannie z kłopotami finansowymi. Każde miasto mogłoby teatr utrzymać — nigdzie potrzeby artystyczne ludności nie wznoszą się do wyżyny tego »poświęcenia«, do którego poczuwa się każdy leplej usytuowany »bürger« niemiecki: aby mieć stale zaabonowane miejsce w teatrze. W milionowej Warszawie byłoby miejsce na niejeden jeszcze teatr, ale przy repertuarze innym: w istniejących tam teraz teatrach dochody pochłania łaskocząca nerwy opera, ogromne fundusze pochłania balet — dramat walczy z widmem niedoborów. We Lwowie i Krakowie, Łodzi i Poznaniu teatr bez subwencyj nie mógłby istnieć; Lwów, świeżo i Poznań, nie mogą przytem się obejść bez tego nieczystego źródła dochodów, jakiem jest operetka.

Przy tym stosunku ogółu do teatru — nie ma on też jednostek, którymby rozwój jego szczególnie na sercu leżał. Padł kiedyś projekt, aby dla sztuki polskiej, sztuki wielkiej, wystawić Bayreuth polski — żywszego zainteresowania nie wywołał. Prywatne trupy teatralne z aspiracyami artystycznemi są tylko marzeniem. Jedna Warszawa posiada T o w a r z y s t w o m i ł o ś n i k ó w s c e n y o szlachetniejszym charakterze; w ostatnich czasach objawia ono nawet poważniejsze dążenia repertuarowe, jednakowoż bez myśli przewodniej. Towarzystwa amatorskie, istniejące tu i ówdzie na prowin-

cyi rozsadnikami są demoralizacyi artystycznej: poza fabrykacyą śmiechu siłami domowemi żadnych nie mają więcej celów. A teatry wędrowne? Tak w Królestwie, jak i w Galicyi są karykaturami sztuki. W Królestwie kilka, czy nawet kilkanaście potworzyło się trup, które w miejsce dawnych sztuk ogródkowych uprawiają obecnie przedewszystkiem operetkę; wybrakowane siły wokalne ze stolicy i niedouczone słowiki z łaski natury roznoszą po miasteczkach modne przed laty kuplety i z całym wdziękiem dekoracyi i reżyseryj prowincyonalnych szerzą swoje ideały artystyczne. A społeczeństwo, które tyle rozprawia o świętości języka, o wpływie poezyi na życie zbiorowe, o posłannictwie sztuki — w społeczeństwie tem nikt seryo a bezinteresownie nie zajmuje się propagandą plastycznego słowa, rozpowszechnianiem zdobyczy artystycznych, podnoszeniem odciętej od nich publiczności na pewne wyżyny kulturalne.

»Świątynie« wielkiej sztuki posiadają tedy tylko miasta stołeczne. Z nich najwięcej szlachetności stylu okazuje Kraków. Ma piękne tradycye teatralne, ma publiczność polską, o starej kulturze, stara się też utrzymać na wysokim poziomie literackim. Jest tu jednak jedyny teatr w mieście, zmuszony dostarczać strawy dla najrozmaitszych warstw ludności, teatr ubogi w mieście niebogatem, teatr oddany na łaskę i niełaskę każdej dyrekcyi. Z tem wszystkiem pod względem literackim Kraków dotąd przoduje innym scenom polskim.

Większy i bogatszy jest Lwów, ale zarazem najmniej artystycznem z wielkich miast polskich, miastem bez stylu własnego, bez duszy, bez tradycyj artystycznych, bez dążeń kulturalnych. Charakter ten czy brak charakteru odbija się też na teatrze, który do niedawna przez najopłakańsze przechodził koleje. W r. 1886 pod dyrekcyą Celiny Dobrzańskiej i Stan. Niewiadomskiego, w r. 1887—1889 pod Barączem, w r. 1890—1894 w rękach M. Schmidta, od r. 1894—1897 H. Szydłowskiego i Z. Przybylskiego przebywał rozmaite fazy

walk, dezorganizacyj, które najmniej ze sztuką się liczyły i najmniej o losy talentów i kierunków literackich dbały. Od r. 1897—1900 pod kierownictwem Jul. Bandrowskiego i Ludwika Hellera stosunki weszły były na drogi normalne, teatr zaczął baczniejszem okiem śledzić teatralny ruch zagranicy, ale nie odczuwając bezpośredniego nacisku od środowiska, obcego nowszym prądom artystycznym, chłodno traktował twórczość młodszych talentów, rozwijających właśnie w Krakowie skrzydła.

W r. 1900 Lwów wystawił nowy gmach teatralny i kierownictwo powierzył T. Pawlikowskiemu. Radość opanowała wszystkich, którzy znali z opinii ostatni rok jego dyrektorstwa w Krakowie, pamiętny dla sceny polskiej; zasługę bierną: szlachetnego odczucia i ulegania inspiracyi nowych talentów, zaprędko przeobrażono w czynną, i w Pawlikowskim witano Mojżesza, który sztukę polską wyprowadzi z niewoli u tłumu, Zbawcę w nim widziano, torującego drogi geniuszowi dramatycznemu polskiemu. Rzeczywistość wysokich tych nadziei nie ziściła. Historya literatury musi sądzić ze stanowiska repertuaru, a ten w pierwszych latach dyrekcyi Tad. Pawlikowskiego we Lwowie nie objawił ani myśli przewodniej, ani wyższego poziomu artystycznego. Pawlikowski okazał się nie reformatorem, nie twórcą, jak np. Antoine w Paryżu, Brahm w Berlinie, lecz »estetą« szukającym pięknych linij, rzadkich senzacyj, oraz grandseigneurem, popierającym nieraz nowe talenty. Wobec zdziczenia estetycznego, jakie panowało w rozoperetkowanym Lwowie, wystąpił z licznym, doborowym lubo jednostronnym nieco personalem, wystąpił programowo: z wzorowemi przedstawieniami Fredry, Słowackiego, wykopał też kilka starych sztuk, godnych odświeżenia. Ale gdy kołtunerya miejscowa okazała swoje niezadowolenie, dyrektorowi zabrakło sił do walki, nerwy długiego napięcia wytrzymać nie mogły; kierownikiem rychło zaczęto kierować — teatr lwowski pozostał wkrótce bez re-

pertuaru dramatycznego. W nowym gmachu rozpanoszyła się nanowo operetka, farsa, »sztuka« niejedna, ledwie do ogródka kwalifikująca się; nie były zaś grane — uwierzyć trudno — sztuki Wyspiańskiego (z wyjątkiem *Wesela i Warszawianki*), obcemi tu pozostały czynione w Krakowie próby wskrzeszenia Słowackiego, uscenizowania Krasińskiego, Mickiewicza, zaniechany został dorobek Kisielewskiego, Przybyszewskiego; wielki, modernistyczny i klasyczny repertuar Europy prawie jakby nie istniał. Repertuar artystyczny żywi głęboki żal do Tad. Pawlikowskiego za ostatnie lata kierownictwa lwowskiego, gdy z drugiej strony sztuka nie zapomni, iż te utwory, które na scenę wprowadził, spotkały się u niego z inscenizacyą bogatą. inteligentną i artystyczną, jakiej drugiej żadna scena polska nie dawała, że Pawlikowski życzliwie się odnosił do niektórych młodych talentów i niejeden czynną pomocą do twórczości zachęcił, niejeden wprowadził na scenę, tylko artystycznymi kierując się motywami — sam równocześnie bez siły odpornej, aby podobnych faworów odmówić zdecydowanym miernotom. Jak każda wybitna indywidualność, jest Pawlikowski pełen jaskrawych wad i uderzających przymiotów; zmiany na lepsze, niespodzianki z jego strony nie są wykluczone — jak dotąd zapisał się w sztuce tylko ostatnim okresem swej działalności w Krakowie.

Arteryą sztuki polskiej, rozprowadzającą krew zdrową po całym organizmie, mogłaby być Warszawa — skargi na repertuar są tu jednak aż nadto usprawiedliwione. Najwybitniejsze utwory dramatu polskiego są publiczności nieznane — publiczność też od poważnych sztuk się odzwyczaja. Przez długie lata rzadkością w ogóle były dramat i tragedya, królowały operetka i balet. W tej atmosferze wyrosła Warszawa rozbawiona, arystokratyczno-finansowa, zakochana w toaletach swych aktorek więcej, ni w sztuce; Warszawa — Paryż mały, mająca teatr przedewszystkiem dla

strojnisiów i dam, entuzyazmujących się operą, śpiewakami włoskimi, modą bulwarową. Winę ponosiła niemałą prasa popularna swem bałwochwalstwem dla aktorek, podniecaniem czytelników plotkami zakulisowemi, głębokiem odczuwaniem strony tapicerskiej przedstawień a brakiem zmysłu dla najwspanialszych kwiatów ducha ludzkiego, nareszcie powierzaniem stanowisk recenzentów teatralnych przeważnie ludziom dawno przekwitłego okresu. W atmosferze tej, w której R. Bracco był lwem a Ibsen — »sfinksem północy«, Hauptman stawiany obok lub niżej pomadkowego Rostanda a »enigmatyczny« Maeterlinck usuwany, by zrobić miejsce Sudermanowi, Przybylski jest naszym znanym, kochanym, a Wyspiański — cieniem, w tej atmosferze, w której nawet Szekspir był niesłychanie rzadkiem świętem, nowa sztuka zrodzić się, zakwitnąć nie mogła.

Zdawało, się że stosunki jeszcze się pogorszą, gdy w 1901 roku kierownictwo artystyczne teatrów objął dotychczasowy kierownik operetki, Ludwik Śliwiński. Obawy były przedwczesne. Repertuar sceniczny pod względem literackim Śliwińskiemu niejedno ma do zawdzięczenia. Odświeżył atmosferę zatęchłą, wpuścił trochę powietrza Europy, zaczął udzielać głosu młodym i najmłodszym. Walcząc z odpornością prasy, gdzie rej wodzą przeważnie autorzy dramatyczni starej daty i zaprzyjaźnieni z nimi recenzenci, osobiście interesowani w niedopuszczaniu do sceny młodych; walcząc z niemożnością przystosowania się starych aktorów do nowego repertuaru, nie dającego »ról« i efektów wypróbowanych, Śliwiński wprowadził na scenę Kisielewskiego, Przybyszewskiego, oraz przez nieznających literatury fejletonistów za reprezentantów *Młodej Polski* uważanych: Konczyńskiego, Szukiewicza, tudzież niejednego »modernistę zagranicznego«. Z tem wszystkiem w działalności głównego reżysera teatrów

warszawskich wielkiej myśli przewodniej nie widać; fizyognomia jego artystyczna nieokreślona; obok utworów rzeczywiście głębokich i poetycznych wystawia jeszcze dotąd martwe już przy urodzeniu płody warsztatu Lubowskiego, do tinglu należące utwory Zalewskiego; nie nadaje też jednolitego kierunku składowi personalu, gdzie przekwitłe amantki i ultra romantyczne tragiczki obok lwich sił starszej i szczerych talentów nowszej daty nigdy nie złożą się na zespół harmonijny, z którym możnaby grać sztukę czyto »modernistyczną«, czy też np. antyczną; zawsze jednak poczynił teatr warszawski w ostatnich latach krok naprzód. To, co gdzieindziej jest faktem samo przez się zrozumiałym: wprowadzanie sztuk na innych scenach już uwieńczonych powodzeniem, talentów niewątpliwych lub dających przynajmniej do myślenia, tutaj za zasługę musi być poczytanem. Ale jakże małym jest ten postęp w stosunku do potrzeb sztuki polskiej; jakże inaczej zakwitłaby ona, gdyby repertuar został gruntownie zmieniony!

Scena poznańska wpływu na twórczość dramatyczną nie wywiera; na publiczność działa w zakresie bardziej jeszcze ograniczonym, niż w innych miastach polskich; ma ona nad sobą dotąd »obywatelską« komisyę moralności, której ofiarą pada wszelki śmielszy utwór o śmielszym polocie ducha. Obskurantyzm polski przychodzi tu w pomoc wrogom, aby podtrzymać niższość kulturną i tak pod względem duchowym zacofanej dzielnicy...

W trudniejszych więc, niż gdzieindziej warunkach, tworzą pisarze sceniczni polscy, a poparcie intelektualne nie przychodzi ze strony tych ciał autonomicznych, które społeczeństwo od czasu do czasu niejako deleguje dla wydobywania i nagradzania talentów, dla popierania wyższych kierunków twórczości dramatycznej. Konkursy dramatyczne polskie zupełnie się przeżyły, zdyskredytowały. Już w założeniu swojem konkurs opiera się na fałszu: perspektywa nagrody

talentu nie stworzy, natchnienia nie rozpłomieni, arcydzieła w mrokach duszy spoczywającego nie wyzwoli; wydobędzie coś, co już istnieje, a to, jeśli ma istotne warunki żywotności, samo sobie utoruje drogę. Konkurs może dla talentów wyjątkowych działać raczej szkodliwie. Sąd jego, jak wszystkich ciał zbiorowych, jest rezultatem kompromisu, zwycięstwem przeciętności, a ta, uwieńczona, zalecana do grania, rozpierając się na scenach, przeszkadza dziełom szczerym, indywidualnym, śmiałym. Psychologia komisyj konkursowych już z góry wyklucza zwycięstwo dzieł »rewolucyjnych«; można być pewnym, że utwory Słowackiego, Ibsena, Maeterlincka, Wyspiańskiego, na konkursie nagrody zyskać by nie mogły. Jeżeli dramat polski w ostatnich latach uczynił jakieś postępy, to konkursom ma on do zawdzięczenia bardzo mało. Oto kronika konkursów lat ostatnich. Na konkurs *Kuryera Warszawskiego* z r. 1898 nadesłano 105 utworów; po zaprezentowaniu publiczności dwóch sztuk następnie na pierwszem miejscu wyszczególnionych, nagrody pierwszej żadnej nie udzielono, drugą otrzymała *Familia* A. Niemojewskiego; wyróżnienie pierwsze: *Frazesowicz* Ronikiera, drugie: *I co teraz* Edw. Grabowieckiego, trzecie: *W sieci* Kisielewskiego, czwarte: *Wątpliwe szczęście* Wł. Palińskiego. Na konkursie im. Paderewskiego w r. 1899 nagrodę pierwszą przyznano *Zaczarowanemu kołu* Rydla, drugą *Białej Gołąbce* J. Nowińskiego, trzecią: *Karykaturom* Kisielewskiego, czwartą: *Zgaszonym* Ronikiera. Konkurs im. Sienkiewicza w r. 1903 przyniósł plon następujący: nagrodę pierwszą otrzymała *Maszyna* Tadeusza Rittnera, drugą — *Sprawa Kępiny* Edw. Grabowieckiego, trzecią — W *noc lipcową* Bol. Gorczyńskiego, czwartą *Mocarz* Stan. Brzozowskiego; odznaczenia: 1. *Ananke* M. Hertza, 2. *Car Dymitr* J. Zerbiełły-Wolaskiego, 3. *Spadkobiercy* Emmy Jeleńskiej, 4. *W odmęcie* Wł. Palińskiego.

Przegląd ten konkursów jest bardzo pouczający. Wskazuje typowe znamiona kompromisowości; sędziowie naj-

chętniej wynagradzają utwory, przemawiające formą utartą lub zgrabnie stylizowaną, dają się olśniewać frazesowi koturnowemu nawet Nowińskiego, ulegają tak dalece hypnozie zręczności technicznej, lubo ducha zupełnie pozbawionej, że systematycznie wynagradzają dzieła Ronikiera i Grabowieckiego, dla sztuki wszelkiego pozbawione znaczenia, zaś dzieła Kisielewskiego, najwyżej uzdolnionego z pośród wszystkich wynagrodzonych, regularnie na trzecim stawia się planie, poniżej Ronikiera i Nowińskiego, gdyż zadużo w nich już pierwiastku indywidualnego i życia. Taki plon przynoszą konkursy warszawskie, gdzie wśród sędziów niejeden zasiada istotny znawca i bezinteresowny miłośnik teatru — o wiele niższym jest jeszcze wynik konkursów, rozpisywanych przez galicyjski Wydział krajowy, gdzie komisyi dają się niejednokrotnie uczuwać wpływy polityczne. Konkurs z r. 1892 odznaczył pierwszą nagrodą. *U kolebki narodu*, dzieło słabe, epigońskie Bełcikowskiego; po dwóch przedstawieniach we Lwowie zeszło z repertuaru; rok 1895 przyniósł *Towarzysza pancernego*, zlepek z Paska przez M. Wołowskiego, bez żadnej pretensyi artystycznej; w r. 1899 najwspanialszy wawrzyn banknotowy powędrował *Na wyżyny* nieznanego autora (autorki!), aby na pierwszem a zarazem ostatniem przedstawieniu pogrążyć się w otchłań śmieszności; w r. 1900 przyznano pierwsze odznaczenie St. Rossowskiemu za *Cyrcę*, by jej na scenę nie wprowadzić, grano natomiast wyróżnione z powodu tendencyi politycznej *Zmory* Sydona Frydberga; rok 1904 widział, jak w największym wieńcu laurowym z gmachu Wydziału krajowego wyszedł *Madej Zbój* Mattauscha. Ani jedna sztuka z wynagrodzonych pierwszą nagrodą nie wzbogaciła literatury, lub repertuaru, szkoda było na nie grosza z funduszów publicznych, a przeważnie szerzyły tylko demoralizacyę artystyczną i nietylko artystyczną — dzięki praktykom, na które wyborna *Komedya konkursowa* Asnyka nazbyt łagodną jest satyrą. A przecie na kilku kon-

kursach znajdowały się dzieła istotnego talentu, które potem grywano z powodzeniem — ale psychologia konkursów wyklucza wyraz uznania dla talentów, torujących nowe drogi, chętniej wynagradza satyry na nowe kierunki artystyczne i społeczne w rodzaju sztuk Palińskiego i Frydberga — w rezultacie czynnikiem dodatnim konkursy się u nas nie okazały. Znaczenie moralne i materyalne dla dramaturgów mogłyby mieć nagrody, przyznawane co pewien czas za najlepsze dzieła, które przebyły już próbę ognia scenicznego, lub w ogóle za twórczość sceniczną — w rodzaju »nagrody Schillera« w Niemczech, nagród Kochmana we Lwowie lub przyznanych przez Akademię Umiejętności w Krakowie za najlepsze dzieła artystyczne innej kategoryi — w teraźniejszej swej postaci konkursy dramatyczne same na siebie wydały wyrok potępienia.

Mimo wszystko — rozwija się twórczość dramatyczna i ilość poświęcających się jej piór jest dziś raczej za duża, niż za mała. Gdy przed kilku jeszcze laty żaden księgarz nie wydawał utworów scenicznych, a najpopularniejsi nawet autorzy dzieł swoich często w druku nie widzieli, dzisiaj drukiem wychodzi mnóstwo utworów teatralnych, co świadczy zarówno o literackiem traktowaniu przedmiotu przez autorów, jak i o zainteresowaniu publiczności. Piszą dziś dla teatru lirycy i epicy, poeci i powieściopisarze, nie ma chyba żadnego autora, któryby sił swoich w tym kierunku nie próbował; dramatów »książkowych« mamy też więcej, niż teatralnych. Liczba sztuk, nadsyłanych na konkursa, zwykle przekracza setkę. Rozumie się, że więcej powołanych, niż wybranych.

W szybkiem po sobie tempie trzema sztukami obdarzył teatr Jerzy Żuławski.

Autor kilku tomów poezyj, zachował wśród młodszych poetów fizyognomię odrębną, własną; zwolennik poezyi duszy, obrońca teoryi Przybyszewskiego, sam jest przedstawicielem

St. Wyspiański: Portret Jerzego Żuławskiego.

twórczości czysto mózgowej, wyłącznie refleksyjnej. »Jestem panteista trochę i romantyk« powtarza o sobie za Słowackim, ale prawdą jest tylko określenie pierwsze. Panteizm Żuławskiego, to także nie panteizm Słowackiego — stopienie się uczuciem ze wszechświatem, lecz struktura czysto myślowa, system filozoficzny, wpływ Spinozy, nie bezpośredniego poszeptu Ducha świata. »Myśl jest wszystkiem na świecie i myśl jedna stwarza« — najczęściej też myśl wypowiada, argumentacyę, dydaktykę. Blada też jest często poezya Żuławskiego, nieokraszona świeżością uczucia, nieoperlona łzą bolu czy radości osobistej. Ponieważ zaś trudno dziś o nowe systemy filozoficzne, więc cała twórczość Żuławskiego ma znamiona braku oryginalności, inwencyi, natchnienia. Przemawia z niej myślący, dzielny człowiek więcej niż poeta.

Podobne znamiona posiadają też jego dramaty. Każdy z nich obejmuje rozległy horyzont myślowy, rzuca niepospolicie zajmujące problemy, stara się wniknąć w głąb jakiejś kwestyi, oświetlić ją z nowego stanowiska, dać syntezę — w żadnym nie widzimy duszy z głębi własnych podstaw wyrastającej, żywą krwią i namiętnością nasyconej, któraby na drodze swej konieczności dynamicznej znalazła drugą Konieczność — i w niej Fatum, los tragiczny. Wynalazczość te dramaty zrodziła, nie życie; zagadnienie intelektualne — nie potrzeba uplastycznienia jakiejś wizyi artystycznej; formułę jakąś

ogólną, filozoficzną chcą powiedzieć, nie tajemnice duszy odtworzyć. Nawet tam, gdzie autor najmniej z koturna przemawia, a wprost, zdawałoby się, z natury czerpie, w *Wianku mirtowym*, czuć raczej eksperyment psychologiczny, udramatyzowanie poszczególnego wypadku, nie zaś prawdę głębszą, nie żywioł życia bezpośrednio uchwycony tak żywiołowo i typowo, *sub specie aeterni*, by miał znaczenie artystyczne a temsamem ideowe. Nic też dziwnego, że »prawdy«, jakie mają wyrazić *Dyktator* i *Eros i Psyche* ze sceny nie przekonywają, a dramaty same schodzą do znaczenia obrazów scenicznych, ilustracyj teatralnych. Mogłyby w teatrze zajmować, porywać, gdyby przemawiały całą symfonią uczuć, zaklętych w duszy ludzkiej, wulkanem miłości i nienawiści, krwią gorącą, lodem piekącym. Ma Żuławski w swojej twórczości kilka momentów, huraganem życia wstrząsających — i one świadczą, że spoczywa w nim twórca. Są takie chwile w pierwszych aktach *Dyktatora; Eros i Psyche* ma dwie odsłony, jak żywe istoty w muł i piasek wplątane; scenę klasztorną i scenę u bankiera Blaksa; pierwsza, poetycznie stylizowana, cała dyszy krwią młodości, żądzą słońca, jednym namiętnym porywem i hymnem życia, druga gra całą gamę szalejących nerwów współczesnego świata wyrafinowania, złota i tęsknot zaprzepaszczonych; obie porywają prawdą ludzką, intuicyjnie odczutą, silnie lubo niezbyt indywidualnie wyrażoną — reszta jednak bezustannie zalatuje kurzem pamiętników, archiwów i muzeów, potem wysiłku sprawnego, bardzo kulturalnego, ale tylko książkowemi kategoryami operującego mózgu. Wysoka ta kultura autora sprawia, że dzieła zawsze dadzą karm umysłowi, rzadko atoli czyste wrażenie tragiczne.

Z pośród najmłodszych wypłynęło w ostatnim czasie kilku autorów, którzy, jak żołnierze napoleońscy, w tornistrze noszą buławy. Czy kiedyś będą marszałkami literatury?

Dramatem Kaliny podbił Lwów niespodzianie Zygmunt Kawecki. Nieznany autor, przebojem zdobył pu-

bliczność tamtejszą; prasa z rzadkim przyjęła go aplauzem. W Warszawie i Krakowie sztuka powodzenia nie miała. Czy przyczyny szukać w charakterze jej typów zbyt lokalnych? Należałoby ten zarzut rozszerzyć. Autor — to dziecko Lwowa, kultury bez stylu, bez poezyi, bez wdzięku i ten brak smaku artystycznego, brak panowania nad żywiołowymi popędami twórczości, daje sceny, pisane z całym pierwotnym naturalizmem, oraz sprawia, że autor nie stoi nad swoim bohaterem, lecz poniekąd z nim się solidaryzuje, zamiast uwidocznić podwójną ironię w dramacie rodzinnym i literackim Kaliny zaklętą. Jest jednak w tem pierwszem dziele rozmach i siła; autor umiał pełnemi garściami czerpać z życia, wprowadzić na scenę kilka świeżych typów, przepoić całość cichem, wewnętrznem łkaniem duszy biednego człowieka, wbitego przez los na szpilkę, szamoczącego się bezsilnie, beznadziejnie... Na pierwsze dzieło — to dużo, więcej niż literacka poprawność i gładka mierność...

Ostatniemi cechami uderza odznaczona na konkursie warszawskim *Noc lipcowa* Bolesława Gorczyńskiego. Młody autor z zadziwiającą łatwością dał całość nieźle skomponowaną, o intrydze konsekwentnie przeprowadzonej, o efektach niezawodnych. Sztuce jego brak tylko — właśnie świeżości, nowych, wielkich problemów i celów, młodości. Fabuła — tragedya chłopa, znajdującego po powrocie z kilkuletniej służby wojskowej niespodzianego potomka — wydaje się jakby już znaną, znanemi wydają się wszystkie postacie dramatu, począwszy od słabeusza-dziedzica, chytrego ekonoma i cyganeryi artystycznej, kończąc na chłopstwie... Wszystko to pozwala widzieć w autorze przyszłego zręcznego, może bardzo użytecznego pisarza dla sceny, który w żadnym kierunku nie będzie jej rewolucyonizował.

Inne zupełnie oblicze ukazał autor *Mocarza*, Stanisław Brzozowski. Blada to twarz myśliciela, mieniąca się wszystkimi wyrazami zadumy, zmagania się duchowego,

zimnej, niemiłosiernej badawczości, namiętnej, zapamiętałej, ku rzeczom wieczystym ulatującej egzaltacyi.

Stany te wszystkie nie wyklarowały się jednak dostatecznie, nie skrystalizowały, stąd sztuka przy całym gorącym a czystym podkładzie uczuciowym ma pojęcia niezdecydowane (»Ueberschuft'em« nazwał Kisielewski bohatera, nie »Uebermensch'em«!), idee ogólne niejasne (zakończenie — z księdzem). Stadyum walki, szukania, przedstawia także strona techniczna dzieła: ogromny zmysł sceniczny autora buduje materyałem własnym podług wzorów cudzych. Ale z piersi nie na miarę krawca stworzonej wypłynął ten strumień huczący z początku potęgą, dumą, pięknem, by rozprysnąć się, rozśpiewać łkaniem, żałobą, zatratą; poeta prawdziwy stworzył *Mocarza*, poeta tragiczny, lubo niezupełnie jeszcze wyzwolony.

Artystą o krótkim oddechu okazał się Tadeusz Rittner, autor granej we Lwowie i Krakowie *Sąsiadki*, oraz odznaczonej pierwszą nagrodą na konkursie im. Sienkiewicza *Maszyny*. Półartysta to półsłówek, półtonów, półludzi; poeta buduarów i fejletonów, rozmelancholizowanych, szczebioczących, przedrzeźniających się, skaczących z przedmiotu na przedmiot z szykiem, wdziękiem, stylem telegraficznym, espritem prawdziwie europejskiego dziennikarza. Zajmowało to w pierwszych fejletonach Tomasza Czaszki, dopóki ten pod prawdziwem swem nazwiskiem nie sięgnął po laur sceniczny. Krótki oddech zmanierowanego impresyonisty nie wystarczył jednak, by nas owiać grozą śmierci w *Sąsiadce*, lub by puścić w ruch koła i tłoki biurokratycznej *Maszyny*, miażdżącej wrzekomo genialnego poetę. Jak dotąd brak Rittnerowi — pomimo poczucia prawdy życiowej — surowości w pojmowaniu tej prawdy, koncentracyi i siły.

Rozległy widnokrąg zakreślił sobie autor *Ananke*, Mieczysław Hertz, »pesymistyczną« — jak orzekła komisya konkursowa — chciał zilustrować tezę, że w naturze ludz-

kiej przeważa pierwiastek zła i ten w świecie zwycięża. Od pierwszej sceny czujemy w sztuce — tezę, od pierwszego obrazu — ilustracyę; podobnie jak *Eros i Psyche* Żuławskiego, i *Ananke* jest wysiłkiem mózgowym w żywe obrazy przelanym.

Mało dziś między »najmłodszymi« pisarzy, którzyby nie próbowali sił swoich w dramacie; ideowe swoje koncepcye w *Skarb* zaklął Staff; wizye apokaliptyczne usiłuje w formy dramatyczne ująć Miciński; realistycznie stylizuje życie podhalan Orkan, gdy Nowaczyński urąga filisterstwu krótkim, jadowitym śmiechem. Całe to najmłodsze pokolenie jedną wspólną cechą różni się od starego pokolenia dramaturgów — wnosi na scenę poezyę. Bezsprzecznie poezya ta jest często robiona, utarły się już nawet pewne jej szematy. Nastroje Maeterlinckowskie czuć tak w *Sfinksie* Tetmajera, *Matce* Rydla, jak i w *Mocarzu* Brzozowskiego i *Sąsiadce* Rittnera; symbole Przybyszewskiego zjawiają się także w utworach Żuławskiego i innych, Wyspiańskiego szkoła także już się tworzy. Świadczy to wszystko o pewnym prądzie silnym, który — jak wszystko w świecie — ma swoich nieszczerych kabotynów, snobów i naśladowców, sam przez się nie przestając być uprawnionym i pięknym. Bezwarunkowo poezyi tej scenicznej niejedno grozi niebezpieczeństwo. Ulega zanadto hypnozie wielkich wzorów, popada w monotonię; sztuki »modernistyczne« z ich ucieczką od życia realnego, z ich artystami jako bohaterami smutnymi, z kobietami — ofiarami i demonami, lub ofiarami demoniczności, z całą tą atmosferą tłoczącą nastrojów i symbolów sztucznych i poezyi epigońskiej — sztuki takie stają się groźną niebezpieczną manierą. Nie sztuka to i nie siła odwracać się od życia! przezwyciężać je — to zadanie, a żeby tego dokonać, trzeba mu patrzeć w oczy, umieć go użyć jako podstawy dla prowadzącej w niebo drabiny Jakóbowej, która w przeciwnym razie nie ma się na czem oprzeć. Ostatecznie tylko to, co skąpane w ży-

ciu zachowuje świeżość i żywotność; stąd wieczysta młodość i pełnia dzieł Szekspira, Antygony, stąd urok i potęga *Wesela* Wyspiańskiego, stąd porywająca prawda sztuk Kisielewskiego. Słowacki sam jest pełen wzniosłości, od niej do śmieszności u naśladowców krok tylko... Przybyszewski sam jest znakomity, naśladowcy jego — cienie... Klątwa epigoństwa ciąży też na wielu bardzo zresztą uzdolnionych młodych.

Na ogół jednak podniósł się znakomicie poziom twórczości naszej dramatycznej w porównaniu ze stanem z przed lat kilkunastu, kiedy reprezentantami poezyi na scenie. obok mało czynnego Asnyka, byli jedynie Bełcikowski, Grabowski, Kozłowski, a Faleński był zupełnie nieznanym. Podniósł się poziom duchowy, a wśród powagi ducha mało jest miejsca na śmiech, mało komu chce się świat brać z wyłącznie wesołej strony. Ostatnie lata nie przyniosły też ani jednej »komedyi«. Trudno dziś widocznie o wykrawki z życia wyłącznie śmiechem parskające, poczciwość i dobroduszność nie są cechami współczesnego pokolenia. Wesołość naszego życia z dramatem niejednym jest spleciona, dzień powszedni łamie ludzi między jedną a drugą gamą śmiechu — jak w sztukach Kisielewskiego. Nie ma też fabrykantów wyłącznych śmiechu — często zato pojawia się na ustach pisarzy najmłodszych śmiech pogardy, śmiech satyry, a w jednoaktówkach Adolfa Nowaczyńskiego bucha pełną szaleństwa werwą, śliną bryzga i jadem, jakby z kuźnicy dyabelskiej skrami chciał wypalać nikczemności filisterskie.

Kto zresztą żądny bezmyślnego, łatwego śmiechu, ma go w naszych teatrach aż nadto; starają się o to obcy i swoi, bardzo swoi, poczciwi, kochani, popularni — gdy tragicy powinni być zadowoleni, że mają u społeczeństwa *succés d'éstime.* Zresztą nie zeszła — i nigdy nie zejdzie — z pola falanga pisarzy, wpatrzonych niekoniecznie w najwyższe cele przeznaczeń ludzkich, nie szukających koniecznie pierwiastków wiecznie ludzkich, kąta widzenia *aeternitatis,* poezyi dla po-

ezyi... Najważniejszym problemem sceny współczesnej jest dzisiaj pytanie: dramat czy teatr; wielka sztuka z głębi serc ludzkich, toczących z Losem niszczącą swą walkę, czy sztuka stosowana, odpowiadająca popularnym potrzebom wesołości, i tanich wzruszeń łzawych. Większa część piszących najmłodszej generacyi hołduje wielkiej sztuce — teatr, widownia harców wszelkiego rodzaju, ma także swoich zwolenników. Pracuje w tym kierunku Gabryela Zapolska, z dramatu koturnowego do sztuki stosowanej i to bardzo starej mody przeszedł Stanisław Kozłowski, pisze wielu innych z tezą lub bez tezy, z dowcipem lub jego surogatem. Pisarzem *par excellence* teatralnym okazał się Stefan Krzywoszewski.

Szerokie objął koło współpracowników i pogłębił się znacznie dramat polski; w r. 1897 P. Chmielowski zamykając książkę swą: *Nasza literatura dramatyczna*, trzech tylko umiał wyliczyć młodych, dzisiaj pracuje ich legion. Uszlachetnił się dramat, wyzwolił z pod supremacyi Zalewskich i poczciwego Bałuckiego, rzucił alkowy i trójkąty miłosne, światy nowe zdobył. Tylko ta dyrekcya i ta krytyka literacka ma racyę bytu, która fakt ten pojmuje i w miarę możności go popiera. Zadanie to głębszych umysłów na całym świecie, u nas skomplikowane przez drugie: przez potrzebę rozwinięcia dramatu polskiego. Tylko ta dyrekcya i ta tylko krytyka literacka zasłuży sobie na wdzięczność potomnych, która pojmie, że niedość mieć dramat w teatrze polskim, lecz trzeba mieć go polskim, osobną struną w literaturze światowej, źródłem odrębnych, niezwykłych piękności. A dramat ten jest tak wspaniały, że gdyby obcy byli zmuszeni studyować język polski, ze zdumieniem i czcią stawaliby przed tem objawieniem; dramat Słowackiego... On patronuje najlepszym umysłom młodszej generacyi, z niewyczerpanej bani jego poezyi czerpią wszyscy. A obok niego staje ten, który zdołał zajaśnieć i gwiazdą stałą pozostać na horyzoncie — Stanisław Wyspiański.

Zygmunt Przybylski urodzony w Krakowie, w latach 1894—1897 dyr. teatru lwowskiego, obecnie w Warszawie. *Komedye jednoaktowe* (1892—1895) zawierają kilka bluetek o poetyzowanym, miłym sentymentalizmie *(Gałązka jaśminu, Bzy kwitną)*, rozgłos zyskał krotochwilą *Wicek i Wacek*. Nastąpił potem cały szereg sztuk: *Państwo Wackowie, Dwór w Władkowicach, Złote góry, Protekcya dam, Historya jakich wiele, Wejście w świat, Baby* (wespół z Klem. Junoszą), *Naprzekór, Dzierżawca z Olesiowa* — szereg sztuczek, które w ogródkach cieszyły się frekwencyą; gdy zapragnął w ostatnich czasach znowu pisać dla sceny poważnej — *Dług honorowy* (1903), *Wojna domowa* (1904) — okazał się za słabym nawet w obec najskromniejszych wymogów psychologii i kompozycyi.

Jan Szutkiewicz, samouk, nauczyciel, aktor, po życiu nędzy zmarł 1897 r. *Popychadło* (1896), *Kula u nogi* (1897), *Jeden z wielu*, powieść (1900).

Bogdan Jaksa-Ronikier (pseud. Gryf) urodz. około 1870. *Czy warto* (1896), *Zgaszeni, Nieszczęśliwi* (1896), *Dla rodu* (1897), *I co teraz* (1898), *Karyera, Ojciec i syn, Frazesowicz* (1899), *Zawód* (1904). Obecnie redaktor *Kuryera Świątecznego* w Warszawie.

St. Graybner. Dla sceny: *Fredzio* (1892), *Irena* (1893), *Odstępca*. Powieści: *Mamin synek* (1893), *Na warszawskim bruku* (1894), *Pan Wyręba*.

Wacław Sawiczewski (1876—1896): *Z powrotem, Na bezdrożach, Amulet;* nowela: *Grafoman*.

Edward Grabowiecki urodz. 1869 w Krakowie, przez pewien czas artysta dramatyczny, teraz urzędnik w Królestwie. *Lektor* (1897), *Harpagoni, Towarzyszki życia* (1898), *I co teraz* (odzn. na konkursie 1898), *Na miejskim bruku, Pożary, Elszka, Sprawa Kępiny* (odzn. na konkursie warsz. 1903).

Tad. Konczyński urodz. 1875 w Krakowie. Rozprawki i wiersze w czasopismach, dramaty: *Z burz życia* (1898), *Otchłań* (1900), *Kajetan Orug* (1902), *Błędne ognie* (1903); powieść: *Śladem tęsknoty* (1902).

J. A. Kisielewski urodz. w Rzeszowie 1876 r. Po ukończeniu gimnazyum w Tarnowie, był na uniwersytecie w Krakowie

i bawił przez pewien czas w Monachium i Wiedniu, studyując dramat nowoczesny. Odznaczonym na konkursie „Kuryera warszawskiego“ dramatem *W sieci* (wystawiony i druk. 1899 roku) podbił artystyczną publiczność krakowską, w marcu 1899 r. otrzymał nagrodę konkursową im. Paderewskiego za *Karykatury*, które obiegły z tryumfem wszystkie sceny polskie. W Paryżu wykończył *Sonatę* (1900), graną tylko w Krakowie, z powodzeniem znacznie mniejszem.

W sieci — to najtęższy utwór Kisielewskiego pomimo wielu zarzutów, które mu ze stanowiska techniki teatralnej można uczynić. Bije stąd upajający hymn życia, młodość rozlewna, bujna, nieopatrzna, szafująca swymi darami tak rozrzutnie, że z jednej tej sztuki artysta ekonomiczny zbudowałby kilka; młodość wpatrzona w życie wielkie, dumne, bez kompromisów i upodleń (jak czysto traktuje Boreński sztukę, przyjaźń, charakter!), młodosc ufna w moc i wyższość swoją męską (charakterom niewieścim okazuje od początku lekceważenie, nawet Julii na imię słabość!), zuchwała, wojownicza, bezwzględna (gdy Jula nie chce zrywać z rodzicami, jako panna, musi dojść do tego. aby po ślubie matce pokazać drzwi). Ów nadmiar epizodów, figur pobocznych (baca!), owe szerokie, pozbawione właściwej koncentracyi traktowanie przedmiotu zakrawa miejscami na epikę — autor jest jednak czystej krwi dramaturgiem. Dramatycznem jest postawienie każdej figury, dramatyczną ich charakteryzacya zapomocą ruchu, dramatycznym dyalog, daleki jeszcze od celowości bezustannej, zawsze jednak posuwający akcyę naprzód. Tylko urodzony dramaturg ma ów dar wydobywania całych ludzi z ich słów niedomówionych, postrzępionych, oddających z największą wiernością życie, albo stawiania nam szmatu życia w całości przed oczy; nic ważniejszego nie dzieje się za kulisami. W *Karykaturach* większa już koncentracya i ekonomia, lubo i tutaj są rzeczy organicznie niezbyt z całością związane (sceny studenckie), brak tu jednak tego szerokiego tchnienia, tej wielkiej koncepcyi, która panuje w pierwszym dramacie. A poezya tych utworów? Właśnie życie — życie odbite w duszy młodej a tak tęsknej wielkości. Z mistrzostwem zdumiewającem u tak młodego autora, tworzy kilka postaci, należących do najświetniejszych w literaturze (szalona Julka, Borecki, baca, Zośka, Wojtek Migdał) niezachwianie pewną ręką stawia je wobec konfliktów bez wyjścia, zaś utajonemu w głębi swej duszy liryzmowi daje ujście w scenach wysoce nastrojowych. W technice tych ostatnich czuć niewątpliwie wpływ Altenberga i Schnitzlera. Nawet figury gruntownie sobie antypatyczne obdarza autor sporą dozą nastrojowego liryzmu (Rolewski: tam czyjaś piękna żona śpi...).

Sztuka ta jest jednak zawsze przeważnie sztuką środowiska, poecie brak jeszcze linii monumentalności — dlatego *Sonata* zawiodła.

Maciej Szukiewicz urodz. 1870 w Sztokholmie, obecnie kustosz „Domu Matejki“ w Krakowie. *Śnieg* (1897), *Ułuda* (1898), *Kwiat pleśni* (1899), *Z ziemi fjordów i fjeldów*, kartki z podróży (1900), *Poezye* (1902).

Różnorodność tych kierunków i rodzajów świadczy o nieskrystalizowaniu się jeszcze duszy, stąd i poezye zebrane w jednym tomie kłócą się jeszcze ze sobą, dysharmonia często razi, przeważa jednak charakter poezyi fantastycznej, symbolicznej, wytwarzającej częstokroć bardzo ładne obrazy i szlachetne nastroje. Na szerokie rozmiary zakrojony jest „poemat w 4 aktach“ *Arf* (1902). Ideą: walka ducha z materyą. Pieśniarz Arf — to wódz, bohater, idzie za nim lud szary, idzie rycerska drużyna z Wyrwidębem i Waligórą — on ma obudzić Królewnę uśpioną, wcielić tęsknicę: miłość powszechną. Zło jednak czuwa: Rokita i Wiedźma nie próżnują, i oto syn pieśni spotyka zwodniczą Miratę i w jej rozkosznych objęciach zatraca hart, polot, siłę. Materya zwyciężyła, ale — pociesza się autor w przedmowie, wyjaśniającej ideę i symbole dzieła dla czytelników z *Przeglądu Polskiego:* „ponad naszemi błędnemi ścieżkami, nad naszym wzlotem i upadkiem, śmiechem i łzą, jest Moc, której bogobojne usta nie śmią nawet nazwać po imieniu, Moc, która sprawia, że orgie Wiedźmy (koniec I. aktu) pierzchają przed czystą modlitwą dziecka, że hymn zbolałych serc *Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny* odpędza precz Rokitę (koniec IV aktu). Aby to jednak stało się, potrzeba koniecznie, bezwzględnie, na zawsze uznać: „I nic nad Boga!“ i w tem się zawiera druga i ostateczna treść *Arfa*“.

Z czytania *Arfa* — tych wrażeń nie odnosimy.

Na konkursie lwowskim 1904 r. zyskała nagrodę sztuka Szukiewicza: *Z pamiątek Seweryna Soplicy.*

Lucyan Rydel, urodzony w Krakowie 1870. Po ukończeniu tutaj uniwersytetu, przebywał w Berlinie i w Paryżu; obecnie w Toniach pod Krakowem. Pierwsze utwory rozsypane po czasopismach *(Matka, Dies irae);* na scenie: *Z dobrego serca* (1897), *Zaczarowane koło* (1900). Osobno *Poezye* (1899, wyd. II. pomnożone 1902), *Utwory dramatyczne*, 2 t. (1902), *Na zawsze* (1903).

Bez śladu przeszły po nim wszystkie kierunki, wszystkie idee czasu, wziął od niego tylko formy i te doprowadził do mistrzowstwa. Nie ma ani jednej, w której by się nie próbował, a w żadną z tych

czar własnego nie wlał wina. Obok dramatu maeterlinckowskiego — charakterystyczny obrazek z życia małomieszczan; świat fantastyczny dyabłów i topielic sąsiaduje z dworem butnego magnata dawnej Polski i dramatem szarpanej przez dziką namiętność pary chłopskiej; kajająca się we łzach modlitwa chrześcijaństwa rozgranicza szereg poezyj, opiewających niepokalanym rymem „mitologię“ pogańską. Ale w rzeźby sonetów ujęty Olimp panuje też u Heredii, u Lecomte de Lisle'a, u Tetmajera, z tą różnicą, że gdy ostatni mówi:

I zadrżał wszechświat w krąg, bo z morskich głębokości
Sprawczyni wyszła mąk najsroższych dla ludzkości —

to mamy odrazu głos duszy poety, stosunek jego do świata i miłości, Rydel zaś śpiewa przepysznym wierszem:

I stała w blasku i chwale
Cudna, przegięta niedbale —
Wśród marmurowych tych ścian;
Z cichym uśmiechem na twarzy
Słuchała morza, co gwarzy —
Zrodzona z perłowych pian —

Krom obrazu nic nam nie zostaje. Nie wstrząśnie, nie wzruszy, czasem tylko muśnie powierzchnię serca lecącem w dal skrzydłem tęsknoty. Muśnięcie to delikatne, aksamitne, jak w owym pełnym wdzięku wierszu:

Wiatry zwiały
Ten kwiat biały
Z pachnącej jabłoni,
We mgle bladej
Stoją sady
I słowik nie dzwoni.

Później, wcześniej
Sen się prześni
I kochać przestanę...
— Pod powieką
Łzy mię pieką,
Łzy niewypłakane!

Natura tak zorganizowana nie odczuje oczywiście potęgi żywiołu ani w miłości, ani w ziemi, ani w ludzie. Stąd cały cykl liry-

ków z motywów ludowych *(Mojej żonie)* chwyta świat ludowy tylko z zewnątrz (najpiękniej — gdzie to zewnątrz jest najbardziej malarskie: *Procesya)*, doskonale wżyje się w rytm i ton krakowiaka — czuć w nim jednak sztukę i sztuczność, prostotę bez szczerości; przyziemność nie jest jeszcze ziemią, wstęgi krasne i kierezye nie są ludem, wszystko to, jak i nadmiar słów choćby i jak wypieszczonych - - to tylko emblemata.

Cechy podobne noszą też dramaty.

Zaczarowane koło tryumfy święciło nadzwyczajne, bez zastrzeżeń — tam, gdzie Wyspiański był przyjmowany z niechęcią, z krytyką surową. Co nam mówi to dzieło Rydla? W życiu ludzkiem zdarzają się dziwne sploty zbrodni i kar, których ojcami są namiętności, jak pycha, buta (u magnata), opętanie miłosne (u chłopki). Prawdy niezbyt nowe, w dodatku nie okazują się w sztuce prawdami, gdyż kara na wojewodę spada skutkiem skazania przezeń na śmierć drwala przez pomyłkę przypadkową. Przypadek więc sprowadza na butnego magnata karę za winę, nie żelazna logika jego charakteru, nie Nemezys, a z chwilą, gdy ślepy traf odgrywa taką rolę — nie ma już mowy o prawdziwym Losie dramatycznym. Więcej tragizmu znajduje się w historyi młynarzowej i Jaśka, w ogóle ta połowa utworu ma w sobie prawdziwą siłę, prawdziwe namiętności, prawdziwych ludzi, jest jednak związana ze światem magnackim, zbiorowiskiem literackich manekinów, związana w sposób, obniżający zupełnie znaczenie utworu. Łącznikami — istoty nadnaturalne: Boruta, Kusy, Dziadek leśny. Czem one są? Symbolami namiętności ludzkich? Personifikacyą potężnych żywiołów przyrody, jak w *Dzwonie zatopionym?* Ani jedno, ani drugie. Co tu robią, skąd się biorą topielce, topielice, których śpiew przy akompaniamencie dochodzi z jeziora? W najlepszym razie mamy tu aparat podań ludowych i reminiscencyj literackich, aparat częstokroć wysoce naiwny, przy całej rozwlekłości powiązany luźno a mechanicznie, zawsze malowniczy, efektowny, teatralny, ale zniżający filozofię do klechdy, dramat do baśni, baśń do bajki. Do bajki i to dawno przebrzmiałej należy też figura Głupiego Maciusia, jako symbolu naiwnej prostoty i czystości wiejskiej, która nawet moce dyabelskie zwycięża. Maciuś przestudyował wprawdzie folklor i wie, jak z Kusym walczyć, fujarkowata jednak jego natura nie jest obrazem ani żywiołu-ludu, ani olbrzyma-narodu.

I tak mamy całość, w której dramat młynarki przeszkadza baśni, baśń przeszkadza dramatowi, a rozwlekłość i bezlik reminiscencyj odbierają wszystkiemu świeżość. Zostaje tylko urok swojskości, miły, o ile nie jest zeszpecony martwym dziadkiem i chórem podje-

ziornym, zostaje wiersz dźwięczny, płynny, na najlepszych kształcony wzorach, zostaje bogactwo efektów, przy odpowiedniej wystawie bawiących przez pewien czas oko. Zostaje pisarz wysokiej kultury artystycznej i poezyi receptywnej, który jej jednak w sobie nie przeżył, nic więc osobistego nie ma do powiedzenia.

Również formalnemi pięknościami odznaczają się *Jeńcy*, ale leżą one w dziedzinie liryki oraz retoryki (anti-niemieckiej), nie zaś dramatyczności. Nareszcie w sztuce: *Na zawsze*, mającej oddać nastrój stosunków polskich po r. 1863, wątek dramatyczny rozpływa się już w niepoprawną banalność oleodruku; począwszy od fabuły, kończąc na figurach, wszystko jest wyszarzałe, szablonowe, bez skry życia własnego — życia duszy poety. Sztuka padła też tak we Lwowie, jak i w Krakowie.

Jerzy Żuławski urodzony 14 lipca 1874 w Limanowskiem. Ukończył w Bernie szwajcarskiem studya filozoficzne (rozprawa doktorska: *Das Problem der Kausalitaet bei Spinoza*, 1899). Poezye: *Na strunach duszy* (1895), *Intermezzo* (1897), *Stance o ziemi* (1897), *Poezye*, I. (wybór z dwóch tomików pierwszych. 1901), II. (zawiera też *Lotos* 1900). Oprócz tego; *Opowiadania prozą* (1902), rozprawy filozoficzne i estetyczne: *Prolegomena* (1902).

Poezye Żuławskiego niewiele mają wspólnego z *Młodą Polską*, której główne cechy: bezpośrednia mowa duszy, wyrażona najczęściej symbolami. Żuławski, to czystej krwi racyonalista, a w pierwszych zbiorach społecznik. Wpatrzony w uczonych i filozofów, wielbił matematykę:

> ...Wszechwładna — nauki królowa
> ziemię zmierzyła, na (!) niebiosa sięga,
> a prawdę mówi, choć nie lubi słowa...

Szedł — nie zapominając o ziemi...

> Dziś za światło i prawdę rycerzami — wieszcze!
> Mnie nie wolno dla siebie tylko żyć na świecie,
> chłonąć słońce i burzom przyglądać się zdala;
> blaski muszę oddawać, gromom echem wtórzyć;
> w sercu mojem wyrasta wraz z chwastami kwiecie;
> z piersi tryska raz czysta, raz znów mętna fala —
> i ludzi szukać muszę, ludziom pieśnią służyć...

„Pieśnią służyć“ — tę dewizę powinny nosić jego *Stance o pieśni*, zapały młodzieńcze, przez retorykę Słowackiego natchnione, pragnące wskrzesić poezyę-bój, czyn...

Powoli pod wpływem prądów czasu idealizm i indywidualizm poety biorą górę nad wszystkimi dawnymi pierwiastkami. Racyonalizm nie ustępuje, ale pogłębia się, zabarwia, przenika państwo duszy; dojrzewają dwa najpiękniejsze utwory Żuławskiego. I oto jesteśmy świadkami *Narodzin Psychy*. Nie Wenery — Żuławski jest antytezą zakochanego w zmysłowem pięknie Tetmajera; jego królestwem — duch czysty. A ojcem ducha? zachwyt nad pięknem. Żuławski — wielbiciel prostych a silnych czarów przyrody, Żuławski — panteista, wyśpiewał tu pełne światła, woni, blasków, hymny nad wschodzącem wśród pienia wszechżywiołów słońcem, gdy wśród tych jedynych cudów świata błądzi człowiek dziki. Dopiero co wyszedł z głębi puszcz ciemnych, głuchych, gdzie życiem mu była walka krwawa ze zwierzem; obecnie staje pełen zdumienia, wzruszony, w zachwycie, nareszcie pada na kolana:

Chwała!
O! tyś jest mocarz; ty władca na niebie!
ty król! ty światło! życie! wielbię ciebie!
cześć ci oddając — przed tobą uklęknę;
o słońce! jesteś... jesteś... jesteś... p i ę k n e!

Narodziła się dusza i drży litością nad tworami, które człowiek przed chwilą w puszczy mordował — powstaje cała cywilizacya. — A równocześnie z Duszą rodzą się jej skrzydła — wiodące ją do rajów i piekieł, do upadków i wzlotów. Dusza bowiem — to tęsknota...

W poemacie mamy plan, krąg ideowy, przeprowadzenie jakby podług szematu dydaktycznego; ale szkielet jego ginie pod bujnymi splotami dekoracyj poetyckich.

Obok *Narodzin Psychy* — drugi poemat (pisany 1884—1898): *Lotos*. Dzieje... filozofia duszy. Nieśmiertelny jej symbol, czarowny kwiat lotosu, wykwita z wieczystej tęsknoty poety.

Stań się, wołałem, stań się, ma tęsknoto,
Skrysztal się jasnem zjawiskiem przedemną...

A zaklęcia te sprawiły, że oto

Z pod liści złotych, z srebrnego oparu
lotos wypłynął w pełny blask księżyca —

świat cały zadrżał z rozkoszy nadmiaru;
oto spełniona wielka tajemnica! —
na jasną światła miesięcznego szarfę
z kwiatu wybuchnął z wonią duch-dziewica!

I stanęła czarowna — wcielenie Duszy, przeczysta, przejasna. I była bóstwem i poeta jego kapłanem — dopóki nie ściągnął jej na ziemię. Dusza zetknęła się z rzeczywistością — skalała się, upadła. Rzeczywistość bowiem — to grzech pierworodny, daje błysk szczęścia — niewolę wieczną, nie obejmie, nie ogarnie Duszy, skazana tylko na wieczne męki pragnienia. I człowiek staje się Ahaswerem, gorzej — odradza się ustawicznie, błądzi przez wieki i lądy i żary własne.

A towarzyszkę w drodze ostateczną,
Z wszystkich ludzkiego życia towarzyszy
Jedynie wierną na wieki, przy boku
Będę mieć: boleść...

Ból — oto treść nieśmiertelna zetknięcia się duszy z rzeczywistością...

Słabszym jest Żuławski jako liryk — najsilniej przemawiają poezye jego refleksyjne o wzniosłej retoryce i przejmującym tonie; ogniem przekonania tryskają też miejcami *Stance o pieśni*, grzmoty biją z jego *Roku 1848*, do duszy przemawia majestatyczny jego przekład proroków hebrajskich. Długo jednak tak wyprężoną struna być nie może; ton jednostajny rychło zaczyna nużyć, łamie się, często wydaje zgrzyt niemiły. Forma *kaskad*, którą Żuławski usiłował stworzyć (w *Intermezzo*) nie utrzymała się — nawet u niego samego; kaskady wymagają właśnie żywiołowości.

Tadeusz Rittner ur. 1873, obecnie urzędnik ministerstwa oświaty we Wiedniu. W r. 1893 otrzymał na konkursie „Czasu“ odznaczenie za nowele: *Dora* i *Lulu;* pod pseudonymem Tomasza Czaszki ogłaszał następnie w *Życiu* impresye i korespondencye artystyczne z Wiednia, potem w innych też pismach; wydał też po niemiecku tom nowel: *Drei Frühlingstage*. Dla sceny: *Sąsiadka* (1902) i odznaczona pierwszą nagrodą na konkursie Sienkiewicza *Maszyna* (1903).

Stefan Krzywoszewski urodz. w Królestwie 1866 r. Gimnazyum skończył w Warszawie, wyższy instytut handlowy w An-

twerpii, poczem pracował jako przemysłowiec. Zwyciężyło powołanie pisarskie, od r. 1897 oddaje się wyłącznie dziennikarstwu, jako korespondent zagraniczny (obecnie wiedeński) kilku pism warszawskich, i literaturze. Nowele i powieści: *Z walki życiowej* (1898) *Zmierzch* (1899), *Pani Jula* (1901). Dla sceny: *Piękna ogrodniczka* (1902), *Małe dusze* (1903), *Tęcza* (1904).

Tak w powieściach, jak i w utworach scenicznych czuć silny wpływ salonowej literatury francuskiej, zastępującej sprytem natchnienie, rzuceniem tezy -- twórczą ideę, elegancyą roboty — głębię. Obrazy z życia mieszczaństwa warszawskiego tchną prawdą środowiska, typy są jednak niedociągnięte; ostatniego słowa autor unika. Malując szlachcica — aferzystę, który zaprzepaścił grosz cudzy, cofa się przed konsekwencyą nazwania jego charakteru po imieniu — robi go ofiarą atmosfery rodziny żydowskiej; nad „błędem“ panny, popełnionym w ekstazie szczerej miłości, zawiesza „tęczę“ przebaczenia, spokoju, pogody; sąd jeden i drugi tak powierzchownie umotywowany, tak mało wypływający z psychologii przedstawianych postaci, iż o wysokiej skali etyki nie świadczy. Silną i skoncentrowaną jest *Piękna Ogrodniczka*, przypominająca w konstrukcyi jednoaktówki R. Bracca i M. Pragi. Utwory wszystkie zbudowane nader zręcznie, w treści niezbyt pomysłowe, nabytki „repertuaru“, nie literatury.

ROZDZIAŁ III.

NA WYŻYNACH NEOROMANTYZMU. STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

Pierwiastki narodowe w nowszej poezyi. Wzrastanie uczuć zbiorowych w życiu. Rozwój warstw ludowych. Odrodzenie Śląska. Idee ludowe — filozoficzne — zdążające do mesyanizmu. Działalność Winc. Lutosławskiego. *Idea* Szczepanowskiego.

Atmosfera dla St. Wyspiańskiego. Odrębność jego na tle czasu. Wykwit całej kultury ideowej i artystycznej, przerasta ją swą indywidualnością. Ideą jego — Moc, treścią — Myt, formą — tragizm. Od dramatu greckiego do polskiego. Niezdolność do czynu, jako śmiertelna wada polskiego społeczeństwa. — Moc uduchowiona w *Legionie*, antyteza w *Weselu*, synteza w *Wyzwoleniu*. Znaczenie Wyspiańskiego na progu nowego stulecia.

Żywot i dzieła.

Potężne fale poezyi wrą już w kraju z siłą, jakiej tu nie było od epoki romantycznej, a w tem ścieraniu się sztandarów i indywidualności, w tem powszechnem łamaniu się duchów, w tem przeorywaniu wszystkich nizin i wyżyn, musiano nareszcie dojść do tego, co w duszy mogło być zagłuszone, skrzywione, przysłonięte mnóstwem naleciałości — do istoty swej rodzimej. Indywidualizm — np. u Tetmajera — tak długo poddawał swoje ja wiwisekcyi, aż odkrył na dnie jego jakieś *Hasła* i tęsknoty i pragnienia »polskich świętych«; u innych istota ta jest od pierwszego występu

siłą czysto żywiołową: Kasprowicz, Reymont; u Rydla nosi odbicia dekoratywnych stron życia polskiego, u Żeromskiego jest najściślej spojona z krajobrazem, z ludem, z uczuciem. Powoli, powoli literatura ta staje się coraz głębiej swojską w znaczeniu czysto żywiołowem — lubo jeszcze nie w tem znaczeniu, jakie polskości nadaje historya, tradycya świadoma, myśl, która wielkich poetów romantycznych uczyniła czemś więcej, niż wielkimi poetami...

Uczucie rodzime coraz więcej w niej tryumfuje — podobnie, jak w życiu. Jak w literaturze, tak w życiu polskiem panował był przez pewien czas dekadentyzm, brak woli i ideału. Coraz bardziej rozwijają się wszystkie warstwy ludności, świeżo wstępujące na widownię dziejową, charakter rodzimy przybierają wszystkie idee społeczne, artystyczne, które niedawno jeszcze przyjmowano w formie surowej, obcej, w jakiej przychodziły. Ludowcy w Galicyi zyskują dla swej polityki szerokie masy »cesarskiego« do niedawna włościaństwa, ruch robotniczy już od pierwszych lat dziewięćdziesiątych zabarwił się charakterem swojskim. Zdobywa się dla tej myśli warstwy ludności dotąd obojętne, Niemcom wydziera się ziemie niemałe, od wieków zdawałoby się stracone. Wysiłki kilku skromnych pracowników wystarczyły, aby rozbudzić świadomość odrębności plemiennej na Śląsku austryackim; prywatna inicyatywa i obywatelska ofiarność ustanowiły posterunki kulturalne w Cieszynie, sięgają aż do wysp polskości na Morawie. Podobny ruch widzieliśmy wśród ludności Śląska Górnego, od sześciuset lat zalanego przemocą pruską; kilka lat pracy wystarczyło, by żar rozdmuchać w krociach mieszkańców rdzennie polskich. Rozszerzają się niepospolicie podstawy bytowania plemiennego.

Rosną też — wśród trudności i załamań — rosną powoli — a niecierpliwi końca procesu dziejowego: stopienia się wszystkich w całość kulturalną, już obecnie widzą tę kulturę, tę istotę duchową, stanowiącą równocześnie najpotę-

żniejszą siłę fizyczną, w ludzie, w chłopie. I wskazując nań powtarza ona za Słowackim:

Co rozwiążecie wy w żelaznej dłoni
To rozwiązanem będzie już na wieki,
A kto odejdzie od was — gdzież się schroni?
Z was będą góry, doliny i rzeki
I morza, które wiatr na słońce goni
Z was port zatraty będzie i opieki —
Z was będą cienie jak morza rozlane.
Z was nad morzami słońca latarniane...

Synteza ta więcej instynktem, więcej zapałem artystów takich, jak genialny Pruszkowski i Wł. Tetmajer, więcej tęsknotą, niż wynikiem uogólnień całej natury, teraźniejszości, cywilizacyi polskiej. A czas jest w syntezy bogaty, a syntezy te stają się coraz bardziej swoiste, a wśród nich musi się zjawić też świadoma idea — »filozofia polska«.

I zjawiła się. Zjawiła się, jako konieczne następstwo rozbudzonego w ostatnich kilkunastu latach romantyzmu, jako ostateczna konsekwencya reakcyi przeciw pozytywizmowi, zjawiła się, jako *Idea rodzima wobec prądów kosmopolitycznych* Stanisława Szczepanowskiego (P i a s t a).

Umysł ten niepospolity, rzuciwszy w r. 1897 arenę parlamentu wiedeńskiego, zapragnął pracować w sposób bezpośredni i najskuteczniejszy: jako wychowawca społeczeństwa. Przy całem swem wykształceniu i powołaniu ekonomiczno-politycznem nie przestał się nigdy karmić krwią i mlekiem pism wielkich romantyków; przebywając długie lata w Anglii, przejął się tam nietylko pewnemi ideami praktycznemi, lecz widząc, jak ów naród godzi je z religijnością, utwierdzał się jeszcze mocniej w religii narodowej, widząc ją w mistyce filozofii Cieszkowskiego, w poezyi wieszczów. I po latach reformowania stosunków gospodarczych kraju, zwrócił się ze słowami ewangelii, zawartej w *Prelekcyach* Mickiewicza,

w *Przedświcie* i *Psalmach* Krasińskiego, w *Ojczenaszu* Cieszkowskiego.

»Cechą wybitną obecnych czasów — woła — jest odrodzenie się wszędzie myśli chrześciańskiej i przewaga wpływu uczuć nad racyonalizmem«. I nam czas otrząsnąć się z pod wpływu oschłego racyonalizmu, tem bardziej zabójczego, że jest importowany, kosmopolityczny, przeciwny całej odrębnej naturze polskiej. Odrębność ta natychmiast uderza, skoro się zestawia dwa arcydzieła, najgłębsze wyrazy dwóch indywidualności narodowych, wyszłe w jednym czasie: Dziadów część trzecią i Fausta część drugą. »Faust zrobił niemców narodem naukowym i filozoficznym. Jest w nim wypowiedziane to nienasycone pragnienie wiedzy — Erkentniss — jako takiej, bez osobistych chęci i zamiarów, wiedzy dla wiedzy, tej instynktownej a najgłębszej potrzeby ducha niemieckiego«. Ale w tem dążeniu mamy już cały przyszły fatalizm i pesymizm niemiecki, całą ich przyszłość *jenseits von Gut und Boese*... Jakżeż inaczej Konrad! I on chce władzy i potęgi, ale władzy i potęgi dobroczynnej, nie jak Faust dla własnej rozkoszy i ciekawości, ale dla zbawienia i szczęścia rodzaju ludzkiego...« Gardzi całą wiedzą i całą mądrością, jeśli na nich nie wznosi się wiara — sumienie — miłość — zbawienie. Cechy te — to bohater, to — w odbiciu bohaterskiej duszy Szczepanowskiego — typ człowieka, który rozpędem uczucia zbawiał ludzkość, zbawiał siebie; człowieka, wcielającego ideę — życiem, czynem. Więc pogarda dla demoralizującej estetyki niemieckiej, przenoszącej ideał tylko do sfery ułudy *(des schoenen Scheines)*, pogarda dla literatury niewieściuchów, dekadentów, wpatrzonych wiecznie w swoje Ja, pogarda dla materyi...

Z płomienną wymową maluje Szczepanowski swój ideał — natchnione zaprzeczenie, pod koniec wieku zupełna antyteza tego typu, który panował lat temu dwadzieścia wśród sytości i rezygnacyi, wśród myśli o kulturze czysto intele-

ktualnej, o rezygnacyi katolickiej czy pozytywistycznej. Z płomienną wymową suggeruje swe idee, nie będące oczywiście filozofią, bo jeśli tą jest myśl prawdy, to prawda jest tylko jedna, a nie osobna polska, osobna angielska etc. — idee dla słabych głów zawrotne, niebezpieczeństw pełne a szczytne, jak wszystkie gór cyple... Wśród płomieni jego wymowy wznoszą się nad ten padół znowu postacie wieszczów, jaśnieją znowu wizye mesyaniczne, wola i serce znowu działają cuda. Wiary tylko w nie potrzeba, wiary, nieosłabionej żadnem ustępstwem, żadnem rozumowaniem, wiary z całą jednostronnością a czystością, do której w ostatnich latach swego życia byli zdolni Tamci...

I powracająca fala romantyzmu przynosi coraz częściej postacie te wielkie, które urastają do znaczenia, jakiego żaden lud nowoczesny nie nadaje swym poetom, do znaczenia świętych narodowego kościoła; z nich płynie prawda, przykład, myśl żywota. Nastrój mistyczny i mesyaniczny staje się jednym z najgłębszych, choć oczywiście wąskich strumieni, które przebiegają podziemia duszy współczesnych. Pismo Piasta drukowane jeszcze w r. 1897 rozpowszechnia się powolniej, niż jego idee, te spływają z *Prelekcyj* paryskich i dramatów Słowackiego, są wywołane życiem samem, które kategorycznie, pod grozą zatraty i zniemczenia się w szkole hakatystycznej żąda ofiar, poświęcenia, bohaterstwa jako afirmacyi — nawet od dzieci szkolnych. Tak pojęty mistycyzm narodowy, t. j. stopienie duszy jednostki ze zbiorową jest przytem zupełnie realny — nie tamuje przytem rozwoju jednostki, nie odcina jej od myślącej Europy... Rośnie powoli to drzewo — i jak każdy pęd przebujny ma odrazu swoje zboczenia. W cieniu jego staje Winc. Lutosławski, pracownik o wielkiej — na innem polu — wiedzy, wielkiego polotu etycznego, przemieniający jednak idee wieszczów przez interpretacyę ich dosłowną w chaos, w konstrukcyę pseudofilozoficzną, dowolną, bez przyczynowości, bez logiki, zalu-

dnioną hierarchią dusz i widm zupełnie materyalistycznie pojętych; przemieniający potęgę indywidualizmu w pogardę dla form, walk, organizacyj życia zbiorowego, bez których społeczeństwo nowoczesne istnieć nie może; przemieniający wiarę mistyczną w policzkowanie całej realnej wiedzy nowoczesnej. Nowy Towiański, który od tamtego przejął gest i słowo, bez jego potęgi, a tem smutniejszy, że uczony, skądinąd zdolny do krytycyzmu. Kraków w latach 1899—1900 cały z powodu Lutosławskiego w gorączce; *Życie* już nie wychodziło, Przybyszewski wyjechał — u głębszych umysłów powstała przeciw wczorajszej przeszłości reakcya, popularyzowała ją stugębna, popularna moda. Audytoryum Uniwersytetu Jagiellońskiego duszne było od tłumu, wsłuchanego w słowa mistrza, który łączył girlandą mistyczną Platona, Dantego, wieszczów polskich; suggestyą swoją wprawiał tłumy w ekstazę, w szał, w histeryę; organizował koła »filareckie« także we Lwowie, w ogniskach studenckich zagranicą. Zwolennikom zdawało się, że romantyzm *Dziadów* i *Genesis z Ducha* ożył, słowo ciałem się stało i zamieszka między nami...

Poezya to była, której w trzeźwe, realistyczne życie XX. wieku przenosić nie sposób — sam Lutosławski dawał jej też podkład ziemski, nazbyt ziemski, mistycyzm jego miał w sobie dużo amerykanizmu, natura ludzka, szyderstwo stosunków faktycznych śmiechem gorzkim biczowały i dotąd biczują mistyczne wzloty i uniesienia, okazują na każdym kroku rozdźwięk między ideałem a życiem, zgrzytem zaprawiają najpiękniejsze uniesienia i marzenia... Od jednostek, wolą wyniesionych w najwyższe regiony ducha, od jednostek i zahypnotyzowanych przez nie tłumów, żyjących w krainie snów gorączkowych, stąd i pragnień, jakżeż odbija szara dola życia codziennego, proza bytu mrowia ludzkiego i jednostek choćby wybitnych umysłem, lecz małych duszą; nędza tysięcy oraz wybrańców, drapująca się w płaszcz frazesów, oszołamiająca drugich i siebie słowami wielkiemi bez wiary,

wiarą — bez zdolności do uczynków, uczynkami — bez ducha. W porównaniu z niebosiężnym polotem poetów, wieszczów, proroków — jakimiż płazami musi się wydawać reszta, w obliczu wielkich zadań i potęg — jakaż rola teraźniejszości mała, marna... W gmachu pokolenia współczesnego tli się w mrokach gwiazda niejedna, ale zgrzyta też posępnie Ironia wieczysta. Rozlega się nieprzerwany nigdy, dziś więcej niż kiedykolwiek pobudzony śmiech szyderczy z kontrastu między duchem a materyą...

Takiej atmosfery gorącej i dusznej, w której wzrokowi wśród błyskawic ukazują się wizye jakby nie z tego świata, a życie przemawia pełną symfonią swoich dźwięków, takiej atmosfery na rozdrożu dwóch stuleci, przesyconej promieniami wielkiej sztuki i tchnieniem rozbudzonej duszy zbiorowej potrzebował do pełnego własnego rozwoju i dla pozyskania »rządu dusz« Stanisław Wyspiański.

I przyszedł zwiastowany wszystkimi tymi znaki, młody, młodziutki przyszedł i przemówił Słowo, swoje Słowo, a wielka cisza, która potem nastała i ustąpiła głośnemu entuzyazmowi a jeszcze głośniejszemu biciu serc wszystkich, świadczy, jak żrącą była tęsknota duchów i jak wielką siła, która ją wyzwoliła.

Przyszedł — wyrosły z ziemi a przecie duch, krew z krwi, kość z kości każdego w narodzie od najwyższych do maluczkich i prostych, a przecie wzniesiony nad wszystkich, wzniesiony nad chwilę, nad doczesność — stąd panujący...

W czas okropny, mechanizujący jednostkę, narzucający ekonomiczny podział pracy, w czas wątłych ramion, niezdolnych opanować życia lub kilku form artyzmu, przyszedł — siłacz nie znający trudności, mocarz jedną ręką rozdający natchnienie poetyckie, drugą — arcydzieła malarskie, pełny człowiek wśród fragmentarycznych ułamków, i zdumiał wszystkich...

Przyszedł po czasie posuchy i nędzy okropnej, gdy jedni przez to tarzali się na barłogu chorób, inni na miękkiej łożnicy uciechy, po której tembardziej mieli zgrzytać, a sam jego widok, tej spokojnej a czystej potęgi, wskazującej na płonący na najwyższym wzgórzu niewygasły nigdy krzak ognisty: Mocy — ducha, — sama jego obecność podziałała uzdrawiająco. I serca śpiewały mu hymny, zanim jeszcze słowa jego mogły być zrozumiane...

Przyszedł — konieczny rezultat wszystkich artystycznych ewolucyj i zdobyczy swojego czasu. Artysta, w najwyższych żyjący podniebiach sztuki, umie uświęcone pojęcia, »piękna« konwenanse deptać (bezwzględności w *Weselu!*) i stąpać po trzęsawiskach, jak najkrańcowszy naturalista, i nagłym skokiem z realizmu chłopów wzbić się na najwyższe szczyty symboliki. Niezrównany malarz łączy się w nim z muzykiem-zaklinaczem nastrojów, poruszających całą skalę uczuć — od realizmu i baroku do szczytu grozy i widzeń zaświatowych. Wszystko zna, wszystkie — jak w twórczości swej malarskiej — przebył rodzaje; od portretu do fantazyi *Skarbów Sezama*, od groteskowych obrazków z przedmieść do najwznioślejszych wizyj na witrażach, od monumentalnych rysunków do Homera, do zachwycającej naiwności kwiatów polnych i motywów ze strojów ludowych — wszystko to przetwarza: ołówkiem, akwarelą, pastelem, całą świetnością kolorów, wymaganych przez witraż; wziął od czasu swojego wszystko, co ten mu mógł dać — a przecie szkoły te i kierunki przeszły po nim bez śladu głębszego, stoi ponad nimi, jest innym — sobą...

Przyszedł — rezultat konieczny także ideowych wszystkich ewolucyj swojego czasu. Fanatycznie przywiązany do wszystkiego, co swoje, z przykazaniem: tylko świętości nie szargać! przechodzi z cichem, ale druzgocącem potępieniem nad przeszłością narodu, karmazynową a tak smutną. Jego-to głos słyszymy, gdy papież do pielgrzymki polskiej mówi:

St. Wyspiański: Portret własny.

Żyliście w Pysze i Dumie,
w bezprawiu nurzając ręce, —
zaliście we własnej męce,
w żałobnej dzisiaj zadumie
zapomnieli o dusz tłumie
zrodzonych w lichej stajence,
zrodzonych w lichej zagrodzie,
któreście w waszym pochodzie
wozem tryumfów miażdżyli
i daliście im upaść w odmęcie, —
a oni, ci wasi święci
konali na glebie o głodzie...

Z całej natury swej romantyk, rzuca jednak narodowi ustami Kazimierza Wielkiego słowa pełne bolu i ironii:

Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił,
schodził we wszystkie grobowe piwnice,
z trupami się, umarłymi rówieśnił,
badał im w trzewach skonu tajemnice,
że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił...

A teraźniejszość? Kto tak rozumie ową teraźniejszość, jak autor *Wesela?!* Potępił ją z całą bezwzględnością, ale pojął nasamprzód, odtworzył z całą bystrością psychologa, z całą intuicyą poety, chwytającego zawsze istotę rzeczy. Czyż można krócej, dosadniej scharakteryzować stosunek »panów« galicyjskich do ludu, jak słowami:

Pon się boją we wsi ruchu,
Pon nos obśmiwajom w duchu. —
A jak myślę, że panowie
duza by już mogli mieć,
ino oni nie chcom chcieć!

A dusza tego gospodarza i poety i dziennikarza?! Małe w stosunku do olbrzymiego celu narodu całego, ale przecie prawdą jest, że:

tak się w każdym z nas coś burzy
tak się w każdym z nas coś zbiera -
Duch się w każdym poniewiera,
że czasami dech zapiera...

Oni bądźcobądź są artystami, oni są dobrymi synami swej ziemi, oni czują za wielu i cierpią nietylko za siebie. Przyznał to Wyspiański, uznał, ale jego królestwo nie z tego jest świata — i dlatego fascynuje, porywa...

Porywa — widokiem świątyń swego ducha, gigantycznością swoich rozmiarów, wspaniałością konstrukcyj do najwyższych ucieleśnień sztuki należących; kolano mimowoli tam się ugina, usta składają się do szeptu — a spada na nas deszcz siekący ostrej, jadowitej, prawdziwie nowoczesnej ironii; obok »polskich świętych« wyłania się postać chochoła, nad Konradem unosi się Fatum, ale Harpie i Erynnyje smagają przedewszystkiem — biczem palącego szyderstwa...

Sprzeczności w tem wszystkiem? Jednoczy je w sobie dusza rozdarta, wichrowa, wieloskrzydła, a dziwnie silna w sobie, całą tą siłą ku jednej skierowana tęsknocie — różnemi drogami, zbiegającemi się na końcu w jeden punkt dośrodkowy...

Zdeptał w sobie wszystko, co małe, słabe, własnym, osobistym losem dolatujące. Zdeptał ze świętą dumą wszystkie jednodniowe kwiaty i chmurki i pyłki i fermenty młodocianego serca; wystąpił szorstko, nawpół »dziko« w towarzystwie twardych przedhistorycznych wojów, dźwigających z równą sprawnością harfę, jak i siekierę, a na tę surową postać zarzuca pogański, kraśny, świętalny wianek... Miękkość, bezradność, niezdolność życiowa natury polskiej wyraża się w liryzmie jej poetów — on w początkach zdeptał liryzm w sobie, ani śladu w nim woli do szczęścia, strun czułych, pieściwych na swojej harfie prawie nie ma: rapsod obrał sobie za dziedzinę i tragedyę, te najbardziej męskie, w granicie kute formy pieśni. Mowa jego, jak owa broń dziadów i chłopów-rycerzy

Krakowych, szorstka, ciężka a niechybna; nie chce nigdy rozrzewniać, rozkołysać, gardzi wprost miękkim tonem aksamitu i śpiewem fletni i łkaniem dziewczęcem — za to twardy rytm jego dyalogu dzwoni raz jak uderzenie toporu, to jak brzęk ostróg, rozpiera pierś, gra w niej bezustannie jakąś muzyką fal spienionych, bijących o skaliste brzegi; za to gdy znikają nam z oczu jego postacie nadnaturalnej miary, mocujące się z potęgami odwiecznemi, śpiewające czynami wieczystą pieśń ludzkiej Doli – zostawiają w duszy dźwięki organów, tony oratoryów...

Owe dążenie do Mocy — to najosobistsze znamię, jakie uderza w poezyi Wyspiańskiego od pierwszego jego występu, od pierwszej karty pierwszego jego utworu. Żadnej spowiedzi egotycznej, żadnego roztkliwiania się — Moc tylko, zaklęta w Kraku, leżącym na podścielonych snopach zboża, przykrytych skórami niedźwiedziów i wilków, zaklęta w córze jego, znajdzie-królewnie. W niej toczy się przez chwilę walka między Mocą a sercem, spragnionem ciszy, słodyczy, szczęścia, walka, wspaniale oddana przez poetę samym już dźwiękiem rytmów:

KRAK córo, bierz oręże
ty młoda
. . . . . .
synów nie stało mi
idźże ty
za syny moje bij,
dziś musisz mi starczyć za syny.

WANDA *(wzdryga się, wstaje, po chwili; powoli cicho)*
do dawnych nowe dodać zbrodnie
ponurzyć się we win i gwałtów głębie
i w mętach czarnych wód zatopić
trwożliwe białe cnót gołębie
Nie — nie.

KRAK *(podnosząc się z leżyska, z ręką wzniesioną)*
orłów szerokie skrzydła rozwinąć,
oriich szpon ostrzem chwytać i szarpać,

Wydanie I.

Wydanie II.

na skały ranę unosząc śmiertelną,
wysoko, niedostępnie ginąć.

WANDA *(zasłuchana, w zapamiętaniu patrząc przed siebie)*

Wysoko, niedostępnie ginąć,
w śmiertelnej ranie grot unosząc z sobą,
orłów szerokie skrzydła rozwinąć
i skryć się czarnych chmur żałobą...

(pochyla się ku harfom)

gęśle te dziwny czar mają
i koją serca ból
w rzewnym strun jęku
zwolna oddala się przykrego lęku
zmora...

KRAK *(rozdrażniony)*

a to grajcie wy, dwaj starzy,
niech król mrze przy dźwięku,
niech w harf lubym, tęsknym jęku
budzi się królewna.

(drwiąco)

skoro w niej się chowa taka dusza śpiewna,
że jej trzeba grać jak dziecku...
. . . . . .

Walka — przepysznie wyrażona w twardym, bojowym, ucinkowym wierszu starego witezia i tęsknych, rozmarzonych dumach młodej królewny, walka niedługa, bo oto wobec ciała zgasłego ojca budzi się w dziewczęciu dusza królewska, wobec myśli o wrogach, woła:

nóż ten wprzódy w piersi wbiję
nimbym ich miała lubić —
przenigdy, raczej chcę już Żywi
dziewicze ciało me poślubić.

Moc zwycięża — najwyższa ofiara, duch... I Moc ta staje się natchnieniem, krwią, słońcem wszystkich dzieł poety. Skąd do dziecięcia Krakowa z końca dziewiętnastego

wieku, żyjącego wśród towarzyszy, rozpieszczonych wyrafinowaniem artystycznem, owo zaklęcie nie dzisiejszych czasów, ów klucz do dusz nie na dzisiejszą miarę? Spłynęło z murów i wieżyc starego grodu, ze zbroi i marmurów jego rycerzy — spłynęło z rumieńca, zalewającego lica współczesnych na wspomnienie tych, którzy są już w grobie, spłynęło i w niemałej zapewne mierze z natchnień Matejki, owego pierwszego po Słowackim piewcy Mocy. Umiłował był stary mistrz młode pacholę, dał mu zapewne niejedno pióro ze swoich skrzydeł, ale ten jął pisać niem i malować zupełnie inaczej, zupełnie po swojemu.

Matejko malował zawsze obrazy historyczne, Wyspiański wciela myty narodowe. Tensam ponad wszystkie wpływy czasu, miejsca i otoczenia wyższy pierwiastek, który mu podszeptywał Moc jako ideę — tasama siła najgłębiej indywidualna podszeptywała mu też formę i treść odrębną od wszystkich, jaką posługiwali się współcześni. Jestto wyjątkowem zapewne zjawiskiem — owe narzędzie klasycznej tragedyi greckiej w rękach dwudziestokilkuletniego pisarza. Forma, do której sięgnęli tacy mistrze, jak Goethe, Słowacki dopiero po przebyciu pierwszej młodości, jej burz i naporu, w rękach młodego Wyspiańskiego jest pierwszym prawie instrumentem i tak posłusznym, iż wydaje najdoskonalsze sztuki neohelleńskie, jakie u nas czas posiada. I nic dziwnego. Jak u każdego wielkiego twórcy, tak i u Wyspiańskiego formę dyktuje samaż treść i idea. Potrzeba Mocy, by spojrzeć w oczy Przeznaczeniu, Mocy trzeba, by z życia odrzucić wszystko, co powierzchowne, małe, przypadkowe, widzieć tylko czysty żywioł lub symbol jego, wewnątrz wolny, nazewnątrz skrępowany, rozsadzony niemiłosiernie skutkiem tej sprzeczności — co jest istotą tragedyi; Mocy potrzeba, aby w chaosie zdarzeń przeszłych i obecnych narodu dostrzegać, co w nim apodyktycznem, co najgłębiej oddaje jego

duszę, wzloty, boskość, tęsknice — i w ten sposób odtwarzać lub nawet tworzyć jego myty.

A to czyni Wyspiański. W świecie idei Mocy, tragiką uwiecznia myty narodowe.

I oto duch ten napięty zawsze tak wysoko, jak u nikogo ze współczesnych, przesuwa przed nami szereg dzieł — odmiennych, a zawsze z najtęższego kruszcu tymsamym potężnym młotem wykutych, a zawsze świadczących że

> Wielkości! Komu nazwę twą przydano,
> ten tęgich sił odżywia w sobie moce
> i duszą trwa wielekroć powołaną...

Więc myt narodowy o tej córze Kraka, co znalazła moc w sobie, by poświęcić się za naród, więc dwa podania greckie, z których *Meleager*, surowy, posępny, szorstki, niezłagodzony liryzmem, mógł wyjść z pod pióra Eschylosa, gdy *Protesilaos i Laodamia* ze swym wdziękiem i liryzmem mimo grozy wskazują więcej na ducha Sofoklesa. Więc *Klątwa* — owa tragedya Fatum starożytnego, mszczącego się za złamanie prawa boskiego i zwyczajowego, przeniesiona do współczesnego Gręboszowa — potem szereg utworów najśmielszych, po poprzednim klasycyzmie — zupełnie nowoczesnych, romantycznych, osobistych — tragedye i rapsody, nowe tworzące myty narodowe...

A zatem mniejsza o realizm w szczegółach, o wierność historyczną, żadnych »dokumentów«, o co dbał tak mocno Matejko, jak każdy inny artysta, malujący moment dziejowy. Myt chociażby osnuty około postaci i zdarzeń historycznych, nie jest historyą; Grecy bardzo rzadko osoby historyczne wprowadzali na scenę, w niektórych okresach było to nawet zabronionem. Myt — można powiedzieć — to istota dziejów, jaka zostaje w duszy, po odrzuceniu przez pamięć historyi. Historya nic nie wie o Krakusie i Wandzie; stosunek cesarza do papieża lub Wernyhorę przedstawia w innem świetle niż

Helena Modrzejewska, jako Laodamia.

Scena z *Laodamii*, podług inscenizacyi Teatru krakowskiego.

poezya; stanowisko Mickiewicza i Krasińskiego w roku 1848 lub role Lelewela i Czartoryskiego w roku 1830 inaczej określa, niż poeta, o faktyczny stosunek Bolesława do Stanisława Szczepanowskiego badacze dotąd nieskończone toczą walki — poeta jednak ma inne źródło wiedzy, zmysł szósty, łączący go najściślej z duszą narodu, dozwalający mu wyśpiewać stąd wszystkie ideały i tęsknoty, w istoty wcielone, co niegdyś chodziły po ziemi i po śmierci stały się półbogami, bohaterami, symbolem cząstki duszy narodowej. Co więcej — natchnienie, jakie rzadko nawiedza nawet największych, dozwala poecie myty tworzyć, z wyobraźni swej boskiej czerpać kształty dla rzeczy istniejących w sercach milionów, a dotąd nieznanych, odczutych a nie wypowiedzianych, two-

rzyć myty dnia dzisiejszego a zarazem jutra, bóstwo tęsknicy pokoleń całych. Takim śmiałym mytem nowoczesnym — przedmiot bajeczny a cudotwórczy (jak dawniej róg Amalthei, koszula Dejaniry): Róg Złoty... Takim — chochoł... Takim — najśmielsza koncepcya: przeobrażenie Mickiewicza w postać mityczną... Takiemi mitycznemi postaciami, symbolizującemi na długo sprzeczne prądy w narodzie pozostaną Konrad i Geniusz...

Najpełniejsze, krwią serc tętniące życie a zarazem abstrakcye... »W postaciach starej poezyi — pisał Goethe do Schillera — panuje podobnie jak w rzeźbie abstractum, które szczyt swój tylko przez to, co nazywamy stylem, może osiągnąć«. Wyspiański musi też wszystkie swoje postacie stylizować. Stąd jego »maniera«, jakby był kiedyś artysta wielki bez własnej »maniery«, stąd styl jego — inny jednak w pierwszych, inny w ostatnich dziełach. Naprzód czysto grecki. Więc wszędzie jedność czasu i miejsca. Więc chłopka gręboszowska mówi o »mocy przeznaczeń«, o »empirejskich bramach«; w roku walki dziewczyna polska, której narzeczony ginie na posterunku, staje się klasyczną Kasandrą. Potem styl, układ dramatów raptownie się zmienia. *Legion*, *Wesele*. Forma grecka tak matematycznie pomyślana, harmonijnie wyrzeźbiona, okazała się za ciasną dla tej pełni życia, która w poecie wrzała, za obcą dla tego ducha polskiego, który zakipiał w nim burzą. Najgłębsze pierwiastki duszy obudziły się, poeta olbrzymiał, treść w nim szukała formy coraz odpowiedniejszej, obcowanie z wielkimi romantykami dokonało reszty. Przyszły od nich też idee o dramacie »słowiańskim«, o dramacie, o którym marzył zawsze Mickiewicz i którego podał był nawet formułę. Dla takiego dramatu — mówi w jednej ze swych prelekcyj paryskich — »trzeba przebiedz cały rozmiar poezyi, od piosnki aż do epopei, dotknąć najżywotniejszych uczuć i pojęć«, dalej dramat taki pozostaje w ścisłej łączności z światem nadnaturalnym, który »odpowiada nie-

tylko poetyckim wyobrażeniom gminnym, ale i pojęciom, do jakich wiek nasz doszedł« — »powtóre na scenie ziemskiej porusza wszystkie zadania, wstrząsające słowiańszczyzną i zamyka się wielkiem proroctwem«. Oczywiście daleko — wysoko ponad pojęciami, niestety popularnemi. »Poeci, powołani do wyrabiania (dramatu polskiego) powinni głęboko przejąć się tą prawdą, że sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracyach, ale przeciwnie wszystkie te przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej«...

Taki dramat snuł się przed oczyma Adamowi, gdy z Dziadów chciał stworzyć swoją »jedyną rzecz godną czytania« — taki dramat jest istotą twórczości Słowackiego, taki dramat zaczął tworzyć Wyspiański. Z całą niezależnością swej natury wielkiego artysty, który zawsze w swoim rodzaju jest jedynym, nie trzymając się dosłownie żadnej, nawet Adamowej formuły, wierny tylko wewnętrznej konieczności, dał ogromne wizye ducha i żywota całego narodu, »najżywotniejszych uczuć i pojęć«, zespolił świat widomy ze światem nadnaturalnym, nie będąc lirykiem aż nadto uplastycznił wszystkie pierwiastki liryczne zaklęte w duszy polskiej — dał najoryginalniejsze sztuki, jakie świat zna: *Legion i Wesele.*

Z płomienia niezmiennego, gdy kruszec i forma się zmieniają, wypływają one wszystkie z tego samego ducha — tejsamej Idei. Płomieniem tym Moc. Dla człowieka mocy cóż będzie największym wstrętem i grzechem największym? Bezwola, słabość duszy, owa anarchia wewnętrzna, ikarowość wzlotów, która cechuje pokolenie, cechuje ostatecznie naród cały — i nietylko w ostatnich dniach — i nietylko w ostatnich dwudziestu latach — niemoc, klątwa, bezpłodność, umiejąca bezwładnością trwać, nie iść wzwyż. Tak mu się przedstawia stan — i wobec niego wywołuje szereg widm, myty narodowe, drzemiące w duszy zbiorowej zadatki wielkości — i przeciwstawia je rzeczywistości małej, potęgi największe przeciwstawia naszej marności.

Nareszcie w utworach ostatnich idea ta i treść znalazły dla siebie najwyższe wcielenie.

I skrystalizowany w sobie, wyrósłszy nad rówieśników myślą, jak sztandar wyrasta nad szeregi, zaczął pisać najdojrzalsze, wykończone, najpełniejsze swoje dzieła. Wychowanek kultury najwyższej współczesnej sztuki, staje na czele kierunku, który stany swej duszy symbolami wyraża, dla symbolów tych znajduje szereg obrazów i postaci fantastycznych, będących zupełnymi równoważnikami uczuć i myśli a zarazem najczystszem tchnieniem poezyi w formy niezrównanego piękna malarstwa ujętem. Więcej jednak czyni, niż wszyscy — nie hołdując sztuce egotycznej, stwarza symbole uczuć, myty; temsamem odrazu staje obok typu pisarzy, który w XIX wieku nietylko poezyę daje ludowi swemu, lecz prawdy żywota wskazuje. Ale jakże się różni od tych wielkich swoich poprzedników, jakżeż innemi chodzi drogami!

Inny człowiek — nowy człowiek i czas nowy. Naprzód — obrachunek z przeszłością. Tworzy więc myt o najwznioślejszej jej dobie, o romantyzmie — myt o Mickiewiczu, wiodącym legion ducha. Co tylko w romantyzmie polskim było czystego i wielkiego, znalazło tutaj swój wyraz; najwyższy ton serca, miłość na miarę nie tego świata, apoteoza ducha, pogardzającego materyą do samounicestwienia. Wcielona idea mistycyzmu i mesyanizmu, Mickiewicz jej uosobieniem, i prowadzi swój legion. Wśród ogni i błyskawic, wśród mocy dziejowych najsprzeczniejszych, pokus szatanów i harpii zwątpienia, posuwa się Mickiewicz-Romantyzm na Korabiu ducha w ziemię obiecaną — w Królestwo nie z tego świata...

Najwspanialszą girlandą tęcz i gwiazd otacza Wyspiański skronie wielkich narodu, ale towarzyszyć im nie może. On człowiek nowoczesny — nie może nie widzieć, że Korabiem romantyzmu Tanatos steruje, w końcu tej drogi — zagłada... Jego serce na ziemi zostało, czołem bije przed ofiarą

ducha tak wielką, że samounicestwieniem kończy, ale naród musi żyć...

Jak?

Następuje rewizya człowieka i ideału. Rewizya wszystkich dotychczasowych wartości.

Wesele.

Ziszcza się jedno z marzeń romantyzmu: odbywa się ślub ludu z szlachtą. Zebrali się reprezentanci, rozśpiewała się chata polskością, temperamenty zagrały, z duszy wychodzą najtajniejsze siły, halucynacye, marzenia... Ale dusze to pęknięte. Niemoc czynu nie zrodzi. Złoty Róg nie zabrzmi...

A więc?

Wyzwolenie — ale siłą życia, nie jego negacyą i niemocą, dla życia wielkiego i pięknego — nie dla żniwa śmierci i tryumfu pozgonnego. Oto myt o Romantyzmie zmienił swą postać: jako Geniusz stoi przed nami — wcielenie idei Chrystusowości. — A dokoła niego wszelkie inne formy zaprzeczenia życia, złudy i marzenia, paraliżujące ramię, niezdolne do czynu. Przeciw Geniuszowi staje Konrad. Czyn głosi bohaterski, realny, nie marzycielski, nie krzyża mękę, lecz żywota prawo, walkę głosi wbrew usypiającej poezyi Geniusza, wbrew wszystkim głosom, które dochodzą z niezgodnej, fałszem brzęczącej sceny bytu codziennego, wbrew Erynniom, które go opadną, by znęcać się nad nim, oczy mu wydzierać...

Przeciw romantykom wielkim, którzy objęci falami mistycyzmu Chrystusowość głosili — on greckiego Prometeja gromkie hasło rzuca; przeciw rezygnacyi z życia — prawo żywota głosi, do Chrystusa wznosi ręce, ale ducha mu daje apollińskiego...

I zabrzmiał ten głos potęgą, jakiej w kraju od lat nie słyszano. Zamiast kwilenia kunsztownych instrumentów i posępnych symfonii orkiester żałobnych — róg złoty zabrzmiał,

wrażenie, wywarte *Weselem*, w stosunkach naszych literackich jest zgoła wyjątkowem...

W kim dusza nie zamarła do reszty — musiał bodaj chwilę iść za poetą.

»Chochoł« jak zawsze, w życiu bierze górę, aktorzy i aktorki »teatru narodowego« po chwilach uniesienia wracają do codziennego bytu, codziennej nędzy, codziennej małości, ale w świadomość społeczeństwa wżarło się kilka iskier, które palą... A tragedya ideowa staje się równocześnie tragedyą artystyczną; widok *Wesela* zbiorowości, które pod koniec przemienia się w »szopkę« i tańczy podług muzyki chochoła; widok Konrada, który apostołem chce być, przez żyjących tylko za poetę, tylko za »mistrza słowa« jest uważany, a na Prometeusza urasta, zamkniętego i wydanego na łup Erynniom — najwyższe uczucia tragiczne napina; utwory Wyspiańskiego objawieniami poezyi wszechludzkiej czyni. I patrząc na nie, czujemy prawdę filozofii sztuki starożytnych; owiał nas »wielki, gigantyczny Los, który człowieka podnosi, gdy człowieka druzgocze«, owiewa nas *Katharsis*, wlewająca do duszy grozę, za nią wzniosłość, czystość. Czujemy, że u progu nowego wieku, po latach słabości, szamotania się, małostek..., wstał prawdziwy przedstawiciel dawnej *kalokagatii*, wstał znowu dziedzic wielkiej lutni i wielkiego ducha.

Stanisław Wyspiański urodził się w Krakowie 1869 r. z ojca Franciszka, znanego niegdyś rzeźbiarza, twórcy pomnika Florkiewicza i popularnego przed laty 30, kompletu małych biustów królów polskich. Ukończył gimnazyum św. Anny, na uniwersytecie jagiellońskim studyował literaturę, sztukę i historyę, przyczem gorliwie oddawał się pracy malarskiej pod okiem Matejki, który niezwykłe, serdeczne okazywał dlań zajęcie. Mistrz stary z dwudziestoletnim młodzieńcem dużo obcował, powierzał mu poważne czynności przy restauracyi kościoła Maryackiego — Wyspiański w *Kazimierzu Wielkim* uczcił go też wspaniałemi strofami. Po dłuższym pobycie zagranicą — cztery lata w Paryżu — osiadł w Krakowie.

Natura prawdziwie nowoczesna, wysoce uświadomiona i analityczna, dzieła poczęte w błyskawicy natchnienia wykańcza powoli, z nawrotami, wśród ciągłych prób surowej swej miary krytycznej. Drukiem ogłosił: *Legenda* (Paryż 1892 — Kraków 1897), *Meleager*, tragoedia (Paryż 1894 — Kraków 1897), *Warszawianka*, pieśń z r. 1831 1898, *Protesilaos i Laodamia*, tragedya (1899), *Lelewel*, dramat w 5 aktach (1899, grany poraz pierwszy w teatrze krakowskim 20 maja 1899), *Klątwa*, tragedya (1899), *Legion*, scen dwanaście (1900), *Bolesław Śmiały* (1900), *Kazimierz Wielki* (1900), *Wesele*, dramat w 3 aktach (grany poraz pierwszy w Krakowie 16 marca 1901), *Wyzwolenie*, dramat w 3 aktach (1903), *Bolesław Śmiały*, dramat w 3 aktach (1903), *Piast*, rapsod (*Krytyka*, 1903), *Noc listopadowa*, dramat (wyjątki w Epitaphium Sewera i w *Krytyce* 1902), *Achilleis*, sceny dramatyczne (1903), *Akropolis*, dramat w 4 aktach (1904), *Legenda*, wyd. drugie (1904).

Do literatury Wyspiański przyszedł z malarstwa, w którem opanował wszystkie techniki, doszedł do mistrzowstwa na kilku polach. Renesansowa ta natura (wykonał też kilka dzieł rzeźbiarskich*) wszystkich form sztuki potrzebuje, by wypowiedzieć treść swoją — rozerwaną jedność sztuki łączy, łączy rozerwaną jedność duszy ludzkiej, by odtwarzać pełnię, całość, wielkość. Wchłonął wpływy Matejki, a w Paryżu — wpływy mistrzów tamtejszych i sztuki japońskiej i angielskich prerafaelitów, aby ostatecznie przebić się przez całą kulturę do głębi własnego ducha. Zajmował się więc nasamprzód gotykiem i malował dużo portretów i obrazków ze świata proletaryatu paryskiego, tak później w Krakowie tworzył rysunki dzieci biednych, upośledzonych już przez przyrodę, widoczków zamiejskich również biednych, chwytających za duszę przezierającym przez „brzydotę“ tak pełnym wyrazem; równocześnie puszcza wodze przebogatej swej fantazyi i wydobywa stamtąd „Skarby Sezama“, „Topiel“, „Królestwo baśni“, życie przyrody w zwierciedle niesłychanie oryginalnych symbolów. Światy to tak odrębne, a u niego łączą się jedną potrzebą, jedną tęsknotą za głębią, za żywiołem, który obserwuje z zewnątrz (naturalizm) i z wewnątrz, — który próbuje stylizować w przepysznych rysunkach do Homera; nareszcie znajduje dla siebie materyał najodpowiedniejszy: swojskość, pierwotną tę swojskość, którą jest ziemia, flora jej, charakter; swojskość, której najbliższym piastunem: lud, wyrażający się najbezpośredniej w sztuce swej, w ornamentyce tak prymitywnej a charakterystycznej; na szczycie — duch dziejów... Zaczyna tedy Wyspiański malować monumentalne swe dzieła witrażowe, rapsody

prawdziwe, pełne grozy tragicznej, złagodzonej topielą kwiatów z pól naszych, motywów z sztuki ludowej...

Charakter malarski występuje też w całej twórczości poetyckiej Wyspiańskiego. Z zewnątrz oglądane, sztuki jego są arcydziełami stylu, dekoratywności, malowniczości. W mało barwne sztuki greckie wprowadza postacie pełne czaru kolorystycznego. Najwspanialsze ustępy w jego dramatach — to obrazy o sile hypnotyzującej.

Fantazya czysto malarska zrodziła *Legendę*. Miał poeta przed sobą wizyę tego bytu przedhistorycznego, tej izby w zamku Wawelskim drewnianym, bez stropu, „przez co widać wiązania belek pod dachem, opadającym ku głębi i strych wysoki z dylów ciężkich — świeżo ubite jelenie, sarny, dziki zwieszają się od belek i sączą krwią"; miał wizyę tego starego witezia-chłopa, konającego „na podścielonych snopach zboża, przykrytych skórami niedźwiedziów i wilków" w otoczeniu chłopów-wojów-lirników, — i jeszcze jedną wizyę: głąb Wisły — „światło pod wodą błękitne, mieniące" — i cały ów świat wilkołaków i rusałów, wiślanek i dziewek we wianach, zaludniających wnętrze tej macierzy rzek polskich... Stąd sztuka: poezya — jeszcze nie dramat, pełna piękności — nie walki. Exterieur częściowo przypomina Wagnera, podobnie jak rytm całości — zupełnie niezależnie, a każdy oddaje najwierniej ducha swego ludu; całość — wielka, prześlicznie udramatyzowana *ballada*.

Inny charakter ma drugie wydanie *Legendy* (1904). Jestto właściwie zupełnie nowe opracowanie motywu pierwotnego; z pierwszego tekstu tylko fragmenty zostały. W różnicy obu sztuk odbija się rozwój twórczości poety. Pogłębiło się jego pojęcie dramatyczności; Wanda w nowem opracowaniu jest postacią bardziej skomplikowaną, niż pierwotnie, ze świadomością pełną patrzy w oczy Losowi, tak w chwili, gdy oddaje się w moc Fatum, ślubując Żywi, jak i pod koniec, gdy idzie w objęcia śmierci — sławy wiecznej, z wizyą Wawelu przed oczyma. Chciał poeta piękno jeszcze tragiczniejsze nałożyć utworowi i zmienił zupełnie postać Kraka; „pokojowy król" tekstu pierwszego, żywcem z legendy słowiańskiej występujący, pogodny i silny, umierający w otoczeniu mar wojowników swoich — skomplikował się winą tragiczną, popełnioną wobec bóstw i gontyn dawnych; porywają go też teraz nie duchy żałosne, nie wśród śpiewów uroczystych, lecz wilkołaki krwiożercze, chóry fantastyczne — wśród urągań bolesnych;

*) Płaskorzeźby: *Charitas* i *Spadające anioły* (podług fresków franciszkańskich); *Polonia* — podług reprodukcyi, umieszczonej w *La Pologne contemporaine* Potockiego.

nie kładą go na dnie Wisły, gdzie ma czuwać nad zamkiem nadewszystko ukochanym i brać udział w bojach i znojach swego ludu, lecz do wiklin nadbrzeżnych go rzucają, gdzie woda go nie chce brać, ani ziemia nosić... Konflikt dramatyczny między królem a wiarą dawną nie został jednak tak energicznie postawiony i przeprowadzony, by wywierał wrażenie istotnie tragiczne, utworowi jednolity styl nadał i wynagrodził nas za utracone piękności: śmierci w akcie I, gier i widzeń podwodnych w drugim; wprowadzone obecnie nowe motywy są oryginalne i niezwykłej piękności (Trzy parki), ale odbierają dziełu ów jednolity styl, jaki miało początkowo. Druga charakterystyczna cecha: przesiąknięte jest całe liryzmem. Surowy ton epiki pierwszych utworów wzbogacił się pierwiastkiem uczuć melodyjnych, marzeń, nastrojów niedopowiedzianych, dum i dumek, które szczególnie tej *Legendzie* nadają rytm dzieła nawskroś muzycznego. Ton ten i rytm jest genialnie wyprowadzony z duszy ludu krakowskiego, ale w części pierwszej — nad zwłokami Kraka — z charakterem dramatu niezharmonizowany; w części drugiej znakomicie stwarza wizyę rzeczywistości pogańskiej, ludowej, starosłowiańskiej, ze sceny może porywać. Bogatsza jest teraz *Legenda*, ale bez jednolitego stylu i siły pierwszej.

Słabość dla malarskiego piękna (w ostatnich czasach także dla muzycznego), zdradza Wyspiański już w pierwszych dziełach, przeciąża ono *Laodamię* — co jasno wystąpiło na przedstawieniu w teatrze krakowskim (kwiecień 1903). Zresztą *Meleager*, oraz *Protesilaos* i *Laodamia* są dramatami o surowej strukturze stylowej. Wżył się poeta w świat tragików greckich, wziął wzniosły ich ton, monumentalną linię losów, bez złożoności wypadków i charakterów nowożytnych, artyzm, łączący w sobie wszystkie sztuki: dramat grecki powstał z dytyrambu, z śpiewu choralnego do muzyki i tańca; osnuwanie poezyi około mytów...

Meleager urzeczywistnia ideał dramatu starogreckiego z przewagą charakteru rzeźby, *Protesilaos*, zbliżony do tragedyj greckich późniejszego okresu, ma charakter więcej malarski; pierwsza sztuka ma konflikt klasycznie osnuty na tle gniewu bogini, druga jest więcej psychologiczną w nowoczesnem znaczeniu słowa, więcej ludzką; pierwsza groźna i zimna, tak w ekspresyi jak i w przeprowadzeniu, druga znacznie oryginalniejsza, pełna cudownie pomyślanych szczegółów, drga ciepłem utajonem, pełna nastrojowości, głęboko wzrusza. Bogactwo sytuacyj w obu ogromne, piękno malarskie rozlane tak hojnie, styl tak podniosły, że ze sceny czar ich bezmierny.

Pieśń o dwóch siostrach, pieśń rozpaczliwie smutna, posągowej

piękności. Poraz pierwszy tu wypowiada Wyspiański swą analizę charakteru i dziejów narodu, filozofię swoją. Przed nami wspaniały orszak generałów, wodzów, orłów, co czynami sławy zapełnili całą Europę, przed nami pułki bojowe, kwitnące przepychem młodości, bijące łuną śpiewu

czoła tak dumne, wyniosłe, senackie, —
serc czystość, nieprzystępne pychy lackie
mundurami spowite, zatknięte na szpadzie —

a przecie... Pac charakteryzuje naród:

Rzesze gawronie,
serca czułe, łby orle, okręt bez maszt...

Inny rozpaczliwie woła: „Tu trzeba wiary!“ ale sam daje się porwać tylko hasłu: odwagi! Bić się i ginąć umieją, żyć — nie... Z tej atmosfery zupełnie naturalnie wyrasta posąg boleści: Marya.

Lelewel do tej linii nie dochodzi. Rażą tu niedbałości, poprostu niezrozumiałe u artysty tak krytycznego. Wspaniałym jest tylko pomysł sztuki. Przeciwstawić sobie wzajem historyka i księcia Adama, nie jako typy społeczne, co jest ideą bardzo tanią, ale jako dwa bieguny myśli, pierwszego — jako reprezentanta entuzyazmu, drugiego, jako chłodnego racyonalisty — pomysł godny wielkiej intuicyi poety-myśliciela; podobnie druzgoczącą mogłaby być ironia fatum, przeciwstawiająca na końcu niebotycznym duchom... „armaty“. Cały ten pomysł wart, by poeta jeszcze raz do niego wrócił.

Klątwa — próba przeniesienia greckiej tragedyi na naszą glebę. Próba niesłychanie śmiała, bo połączona ze stylizowaniem wsi polskiej do form koturnu greckiego — z wiernem przytem zachowaniem charakteru jej polskiego. Próba pod każdym względem znakomicie się udała; nad sztuką unosi się „Dola, Los, wieczna krzywda człowieka“, konflikt niemiłosierny między obrażonem prawem siły wyższej a człowieczem pragnieniem szczęścia: „grzechem“; konflikt, dla którego rozwiązaniem i ekspiacyą tylko ofiara, krwawa ofiara. Pada ona — straszliwa, a jestto już chichotem nowoczesnej ironii, że ofiarą padają przedewszystkiem drobne, niewinne dzieci. Groza i ból tem silniejsze...

Klątwa to jeden z najwspanialszych eksperymentów literackich, a dla literatury tem żywotniejszy i pamiętniejszy, że jest też datą zejścia Wyspiańskiego do ludu. Z wyjątkiem niezbyt określonej postaci pustelnika, wszystkie inne osoby mają w sobie sędziwość, twar-

dość i szczerość ludu polskiego, począwszy od księdza, w którym wstrząśnienie zasypuje wszystkie nabytki kultury, chrześcijaństwa, i wyzwala znowu chłopa z jego uporem, potem tradycyą pogańską i przesądem, a kończąc na gromadzie całej, której postacie zastępują nasamprzód Furye, a której duch zbiorowy, prawo obyczajowe, zabobon dziedziczny zastępują Anankę. Ważnem jest również skąpanie się Wyspiańskiego w czystym zdroju języka ludowego, chociaż na razie korzystał z niego niedużo: z natury przedmiotu musiał go stylizować i kombinować z pamiątkami języka starej literatury narodowej. Stworzył w ten sposób język niezbyt naturalny, ale pełen potęgi, majestatu, sędziwości, zwięzłości dramatycznej. Odtąd wszakże język Wyspiańskiego przestaje być czysto literackim, staje się językiem życia, niemniej wysoce indywidualnym i własnym; są w nim jeszcze rozliczne chropowatości, nieraz dziwactwa, w całości stylizowany w jedną z „przedziwności", w rodzaj patetycznej biblii mowy polskiej...

Bolesław Śmiały i *Kazimierz Wielki* — dwa rapsody, z których pierwszy jest zupełnie pomyślany, jako ciąg dalszy — i jako g o d n y ciąg dalszy — „Króla-Ducha" Słowackiego. Nawiązuje Wyspiański do opowiadania króla o zjawieniu się widma Piotrowina, które

...jak się w trumnie zeschło,
Tak weszło, z twarzy swej podnosząc czechło...

Bolesław snuje dalej tragiczną swą opowieść, pełną grozy. I nad nim wznosi się idea Przeznaczenia:

O! jakaż mnie Dola! O jakaż mnie droga!
Ja w walce tknięty od Boga!

Mocowanie się z siłą, której śmiertelny nie podoła, choćby śmiertelnym tym był król, król prawdziwy, który przy całym tym dopuście bożym nie przestaje imponować ideą swą i mocą królewską. Niewielu pisarzom udało się tak całkowicie stworzyć prawdziwego króla, jak tutaj Wyspiańskiemu. Należy podkreślić niesłychaną wspaniałość malarską tego rapsodu. Takie obrazy, jak łamanie świec, jak mierzenie się wzrokiem króla z biskupem, jak orły, otaczające kręgiem zwłoki świętego lub wiszące w powietrzu w kształcie krzyża — pomysły to, dopraszające się pędzla. *Kazimierz* niemniej w nie obfituje, posiada też niewymownej piękności liryczną wizyę pogrzebu króla; znaczenie jego jednak więcej ideowe. Wypowiada tu poeta swój światopogląd najbezpośredniej.

Jeszcze jeden rapsod ogłosił później poeta: o *Piaście*, z ogromną siłą przeciwstawiający wizyę Piasta legendarnego — chłopu galicyjskiemu z r. 1846.

W potężnych strofach snuje poeta swe idee, wiążące się z myślą *Wyzwolenia* w strofach, stanowiących jedno z ogniw dosnutego *Króla-Ducha*. Rapsody zawierają *in nuce* historyozofię poety, a nieraz i pomysły późniejszych dramatów; te po młodocianej *Legendzie*, po greckich (do których należy zaliczać także *Klątwę*), roztaczają potężnie skrzydła, wzbijają się na wyżyny, do których nie sięgnął żaden z rówieśników.

Legion to tragedya romantyki polskiej: mistycyzmu i mesyanizmu. W całej literaturze nie da się znaleść poemat równie śmiały w formie, niewiele — równych mu nastrojem treści. Trzecia część *Dziadów* miejscami tylko ma zbliżoną kompozycyę: takie symbolizowania idei, jakie widzimy od sceny VII do końca stoją w poezyi zupełnie odosobnione. Do treści przystosowana też forma: hymny dusz, śpiewających wieczyste symfonie i oratorya. Inne pytanie, czy forma ta jest „sceniczną“ w teatralnem znaczeniu słowa. Dramat ten jest tak dalece konstrukcyą ideową, że z światem kształtów cielesnych niewiele ma wspólnego. Takie sceny, jak widzenie chłopów z r. 1846 w katakumbach, walka duchów o Mickiewicza w kościele św. Piotra, liryka Rapsodu, walki Adama z pokusami myśli i życia, są pomyślane, usymbolizowane, wykonane w sposób tak śmiały, oryginalny i głęboki, że wprowadzają nas w świątynię najwyższych objawień artystycznych. Można pragnąć subtelniejszego stopniowania pierwszych walk i przełomów w duszy Adama; wyższego polotu niektórych jego dyalogów; posłuchanie u papieża miało w rzeczywistości przebieg dramatyczniejszy i potężniejszy, niż w tym utworze widzimy; sam Mickiewicz w r. 1848 bezwątpienia silniej stał na ziemi, niż Wyspiański ukazuje — z tem wszystkiem poeta nie jest historykiem, lecz myt tworzy. Do takiej apoteozy, do znaczenia podobnego symbolu żaden naród nie podniósł jeszcze swego wieszcza, jak Mickiewicza Wyspiański. Na niedostępnej stoi wyżynie — samotny i tem większy — ale na takiej wyżynie, że powietrzem jej śmiertelny żyć nie może. Ginie też tam wszystko, co śmiertelne — mistycyzm ostatnie tu wypowiada słowo; przezwyciężenie, zejście na ziemię staje się nieodzownem.

I schodzimy w *Weselu*. Od *Trylogii* żaden utwór nie wywarł tak wielkiego wpływu — tylko gdy Sienkiewicz narodowi pochlebiał, Wyspiański przemawia doń surowo, mówi mu najboleśniejsze, najgroźniejsze prawdy. Bolą one — i niejeden twarz od nich odwraca

i niejeden próbuje je w śmiech i tanią ironię obrócić: instynkt wydał już jednak swój wyrok. Odczuł on w *Weselu* rewizyę wszystkich podstaw duszy naszej.

Widzimy to w szeregu obrazów o niesłychanej plastyce, barwności i prawdzie życiowej. Każda postać żyje, jest typem, pomnikiem! Ale nie o jednostki tu chodzi — są one tylko symbolami nurtującej poetę Idei, plamami barw, znaczącemi obraz, środkami — nie celem. Podporządkowane Idei — są tłumem, a czego od nich można wymagać — to psychologii życia zbiorowego wyższej jednostki: ona właściwie jest „bohaterem"! Takie nowe zadanie artystyczne postawił był sobie Hauptman w *Tkaczach* i *Geyerze;* bohater indywidualny ustępuje gromadnemu. Tylko Hauptman-naturalista poprzestał na fizyologii tego ciała zbiorowego — Wyspiański-idealista uważa je za powłokę, za znak stanu ducha. Bohater więc — tłum zebrany na weselu raduje się, zabawia — każdy po swojemu — rozmową, tańcem, flirtem. Powoli dusza zbiorowa się rozgrzewa, napina, zaczyna zapalać do tonu, „co się komu w duszy gra"... Bohater zbiorowy mocuje się z zaklętem w nim Fatum — ale bezsiła jego jest tak oczywistą, konieczność katastrofy dla wszystkich, obserwujących go od początku tak nieuniknioną, że zwycięstwo Chochoła — tej powłoki, tej słomy, tej uwięzi zimowej — jest tragiczną koniecznością. Rewizya ideału smutno się skończyła. Ale smutek ten jest podniosły, ale z analizy tej bije zarazem moc syntezy, ale *Wesele* to tylko pendant do *Legionu.* Kto stworzył symbol Mickiewicza, miał prawo — musiał nawet przeciwstawić mu teraźniejszość.

Po *Weselu* Wyspiański w literaturze zajął stanowisko tak szczytowe, że każdy wierzący jeszcze w poezyę, oczekiwał odeń manifestacyi niezwykłej, upragnionej syntezy współczesnej. Przyszło *Wyzwolenie.*

Rzadko który utwór wywołał tyle nieporozumień i niezrozumień, co owa sztuka. Widziano w niej bezbożny atak na Mickiewicza. A przecie wystarczy uważne przestudyowanie dzieła, by myśl poety poznać; występuje ona plastycznie samem imieniem „bohatera" — Konrada, wystąpiła charakteryzacyą w teatrze krakowskim, gdzie Konrad miał maskę Mickiewicza młodego, autora *Ody do młodości* i *Wallenroda*, zaś zwalczany przezeń Geniusz przypominał posąg, pomnikowy, potężny, ale życiem nie do tego świata należący. Sam Mickiewicz nigdy nie należał do tych mistyków, którzy propagują panowanie wyłączne ducha, askezę i abnegacyę. rezygnującą z walki i doczesności: nawet pod wpływem Towiańskiego nie przestał być człowiekiem czynu.

Nie Mickiewiczowi się przeciwstawia Konrad Wyspiańskiego lecz mistycyzmowi, który oszołomiwszy się ideą mesyaniczną doszedł do filozofii życia tylko wewnętrznego — i niesie kwietyzm, bierność, bezwład, śmierć...

Antoni Potocki w studyum swojem o Wyspiańskim powiada, że „Wyspiański jest pierwszem twórczem przeciwstawieniem się poezyi naszej romantyzmowi". Określenie ogólnikowe, a zupełnie niedostateczne w znaczeniu, jakie mu nadaje Potocki, widzący tę antytezę w podjęciu przez Wyspiańskiego... chłopskiej kultury: „chłopskiego bytu, chłopskiej prawdy i chłopskiego piękna". Od tego twórca *Wyzwolenia* jest niebotycznie daleki, ale daleki też jest od idei, głoszonych przez Geniusza. Tragedyą prometeizmu jest *Wyzwolenie* — i to podwójnego. Wobec Geniusza, głoszącego Chrystusowość zatem uduchowienie, poezyę i złudę — rzuca apoteozę życia, Moc, prometeizm. Z rodu Prometejów jest też Konrad — i jego na końcu widzimy w odwiecznej walce z Fatum-tłumem, dręczonego przez Erynnie, sępy, wydzierające mu nie serce, lecz oczy...

Taką jest treść *Wyzwolenia*, najwyższych idei historyozoficznych i bytu indywidualnego sięgająca. Łatwą zresztą jest krytyka ideowej strony *Wyzwolenia* — i do niczego nie prowadzi. Krytyka taka — mówi słusznie Sten — „musi być sama wielkiem dziełem sztuki, albo zupełnie pozbawiona jest sensu. Nic łatwiejszego, jak dowieść Wyspiańskiemu tysiąca naiwności, tysiąca błędów, wykazać mu, że myśliciel zeń jednostronny, obserwator nieświetny i niezbyt doświadczony, że jego naród współczesny nie jest zgoła współczesnym, lecz dawnym zmartwychwstałym z prochu ksiąg, książeczek, wspomnień, że współczesności, w tem co największe w niej i najtragiczniejsze, Wyspiański nie ogarnął, że myśli jego są obłędne a wskazania mylne, wszystko to dowieść można, jak również można dowieść wielu wprost przeciwnych rzeczy — z jednaką łatwością i bez żadnej korzyści. Ważne bowiem jest tylko to, że o tem wszystkiem mówić, tem się dręczyć, o tem myśleć — zmusiło nas *Wyzwolenie*, że rozkołysało ono nasze dusze. W tem znaczeniu utwór ten wyzwolił nas z więzów sztuki; dał nam potężne wrażenia artystyczne bez przemocy gwałcącego piękna. To właśnie w *Wyzwoleniu* jest niesłychanie nowe: zupełna swoboda odczucia wobec niezaprzeczonej wielkości i doniosłości dzieła". Nie trzeba też zgadzać się na mnóstwo idei poety, na niejeden głos, rzucony w akcie II — tembardziej, że akt ten z maskami, pomyślany niesłychanie oryginalnie, w wykonaniu przemawia rozumowaniem, dyalektyką, nie artystycznie — ale kto dziś zgadza się z światopoglądem Eschylosa, ze wszystkiemi pojęciami

Dantego, z wszystkiemi ideami *Dziadów* lub *Nieboskiej*, a kto przed genialnością tych dzieł i ich artyzmem się nie korzy? Uczuciowe suggestye poetów są decydujące, pojęciowe są dodatkiem. U Wyspiańskiego ostatnim ich wyrazem Prometeizm.

Gdy jedni wielkie idee zniżają do roli wskazań publicystycznych i utwór poety wyłącznie z tego stanowiska traktują, znajdują się krytycy, którzy zachwycając się artyzmem, twierdzą, jak Sten, a apodyktycznie także Brzozowski, że Wyspiański jest „duszą odwróconą od współczesnego życia". Poeta *Wesela* i *Wyzwolenia*, pomawiany o portretowanie i aktualność, odwrócony od życia dzisiejszego? Nie o temat jednak chodzi, lecz o odczuwanie, o duszę. Pod tym właśnie względem Wyspiański jest umysłem nawskroś nowoczesnym, który przebył wszystkie ewolucye, walki, rozbieżności wieku i wszystkie odciska na skrystalizowanej swej indywidualności. Jak każdy wychowanek czasu naszego, ma wysoko rozwinięte poczucie historyczności i stylu, więc opanowuje kilka form, a doskonale klasycznie grecką, ale jak każdy człowiek współczesny jest nawskroś subjektywnym, wszystko więc odczuwa i przedstawia po swojemu (Por. rysunki do I. księgi *Illiady*, przypominające tak często parobczaków i dziewki słowiańskie). Ten subjektywizm występuje w takich dziełach, jak *Wesele, Wyzwolenie, Achilleis* i maluje duszę, targaną wszystkimi bólami i pytaniami czasu; żadna wiara nie ostała się wobec niemiłosiernej analizy, sęp wątpienia rozszarpał w nim wszystkie dogmaty. Nawet najwyższe jego hasła przechodzą próbę jego ognia, by wrócić przetworzone, zindywidualizowane. I tak najromantyczniejszy z poetów współczesnych obala zakon dawnego romantyzmu; najbardziej polski — poddaje rewizyi dogmaty ogółu i buntuje się, krytycznie występuje przeciw jego kajdanom; wobec zagadnień bytu stoi bez metafizyki, wobec życia — bez iluzyi, widzi płynącą z tych źródeł ironię i z jej kolców spleciony jest chochoł. Natura to więc niezmiernie skomplikowana, o bezmiar oddalona od prostolinijnych i posągowych postaci przeszłości, obraz zapasów i rozdarcia i poszukiwań naszych czasów, ale też rzadkiego w naszych czasach przezwyciężenia dekadentyzmu, wyrównania sprzeczności, znalezienia syntezy w związku z ziemią, z ludem swoim, w sharmonizowaniu Sztuki z życiem.

A przedewszystkiem natura nawskroś artystyczna. Wyspiański jest najwybitniejszym u nas przedstawicielem typu nowoczesnego artysty; w porównaniu z nim należą inni, jak Tetmajer, Przybyszewski, Żeromski, Kasprowicz, do typu, który Świętochowski nazwał „człowiekiem pierwotnym", twórcami są żywiołowymi. Na Wyspiańskim można studyować psychologię artystów nowoczesnych; ze sfery nie-

świadomego, inspiracyi, biorą pierwszy impuls; zaczątek dzieła uderza ich fantazyę wybuchowo, niespodzianie, dalszy jego rozwój postępuje jednak podług praw żelaznej dyscypliny, świadomie działającej logiki artystycznej. Wszystko więc u niego skomponowane i stylizowane; do naczelnej doprowadzone zasady, do panującego charakteru. Oprócz genialnej intuicyi pomaga mu w tem podkład poważnych studyów naukowych, które jednak nigdy nie są mu balastem, a ulegają przetopieniu w tyglu uczucia artystycznego, idą za koniecznościami wewnętrznemi rozwoju artystycznego; nie fakta bowiem historyczne nam sztuka odtwarza — a każde dzieło, choćby z „teraźniejszości“ wzięte, jest właściwie historycznem — tylko suggestye i charakter ich uczuciowy. Więc bez podkładu historycznego znakomicie odtwarza ducha czasu Bolesława Śmiałego; wizye życia prasłowiańskiego w *Legendzie* robią wrażenie niezbitej, najgłębszej prawdy; w *Weselu* stylizując wszystkie zebrane jednostki, wydobył najprawdziwszą istotę ich snów, uczuć, sił potencyonalnych, myśli; podobnie w *Wyzwoleniu* z kategoryami społecznemi. Z tej zasady wypływa też posługiwanie się symbolami, miast fotografii realistycznych; symbol, jako obrazowy równoważnik stanu uczucia, głębsze oddaje pokłady duszy, niż odbicie efemerycznej, zewnętrznej rzeczywistości.

To naginanie rzeczywistości do imperatywów twórczości, wyraża się w wszelkim stosunku poety do świata. W rezultacie mamy dramaturga, który niezależnie od Wagnera, po swojemu czyni dramat syntezą wszystkich sztuk. Surowego, nieprzetrawionego w kompozycyi materyału, unika tak dalece, że w ostatnich utworach pisze wierszem także „informacye“ przeznaczone dla artystów i reżyseryi; nie rozdzierają one prozą artystycznego tekstu w czytaniu, a częstokroć przemieniają się w prawdziwe klejnoty poezyi (ustęp o „tam — tam“ w *Wyzwoleniu*, liryczne ustępy w *Akropolis*). Dalej uderzającym jest w ostatnich dziełach wzrost żywiołu muzycznego; liryzm jest podkładem *Achilleidy*, zalewa zaś nowe opracowanie *Legendy*. Malarskie piękności tych utworów rzucają się odrazu w oczy. Toteż przedstawienia dramatów, kierowane przez samego Wyspiańskiego, olśniewają harmonią artystyczną; przy całej niedostateczności uposażenia, przedstawienia *Wyzwolenia, Laodamii, Bolesława Śmiałego*, głęboko estetyczne wywierały wrażenie zestrojem wszystkich składników artystycznych, począwszy od wpływów świateł i cieni, a kończąc na możliwie stylowych dekoracyach i ruchach. Wyspiański jak niegdyś Wagner, okazał się genialnym reżyserem, który gardząc tanimi efektami, umie ze sztuki wydobyć maximum piękna. Cząstka to działalności artystycznej renesansowego twórcy, który dotknięciem

swem czarodziejskiem wszystko w piękno przemienia: dramat i jego wykonanie, rysunek i stronę typograficzną książki, mieszkanie i portret, strój „konika zwierzynieckiego“ i salę wystawy obrazów, wszędzie wyciska ślad swej indywidualności kompozycyą i stylizowaniem, prawością i powagą myśli artystycznej. Także list przemienia się pod jego piórem w dzieło kompozycyi. W lecie 1903 *Nowa Reforma* ogłosiła drukiem kilka jego listów. Oto jeden:

DO MEGO PRZYJACIELA LEONA ST...

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić,
na jakąż nutę będę nucić
melodyę zgonu mą wyprawną?
Rzuciłem przecież go już dawno.

Już dawno się przestałem smucić
o rzeczy miłe mnie stracone.
Miałyżby smutki jeszcze wrócić,
kraść, co już dawno ukradzione?

Przecież już dawno się wyzbyłem
marzeń o utraconym raju.
Żyję, by zwało się, że żyłem...
nad jakąś rzeką, w jakimś kraju...

Nad jakąś rzeką, w jakiemś mieście,
gdzie ślubowałem ślub niewieście.
gdzie dom stworzyłem jej i sobie
z myślą o jednym wspólnym grobie.

A na tym grobie, wspólnym domie,
niechże mi wicher gałązki łomie,
gałązki zeschłe, zwiędłe, kruche
w jesienną, deszczną zawieruchę.

Tak samo będę słuchał w grobie,
jak deszcz po świecie pluszcze sobie,
jak słucham deszczu za tą ścianą, —
i wiem, że znów się zbudzę rano.

Niechże mi rano słońce świeci,
niech świeci jasno, mocno grzeje.
Nad grób niech moje przyjdą dzieci
i niech się jedno z nich zaśmieje.

Rymanów, 7 lipca 1903.

Stanisław Wyspiański.

Rzecz jasna, że między organizacyą artystyczną tak wyjątkową a panującym u nas przeciętnym poziomem umysłowym musi panować dystans niemały; przemienia się w otchłań skutkiem panujących u nas specyalnych warunków, dzięki którym np. większa część dramatów poety nie widziała jeszcze sceny. Dzieje się to w czasie, w którym w teatrach polskich wystawa oper bezwartościowych pochłania majątki, a sztuki „historyczne“ Stanisława Kozłowskiego, oklaskiwane gorąco przez prasę codzienną, gromadzą tłumy. Dramaty Wyspiańskiego w tych stosunkach na popularność liczyć nie mogą; wymagają poważnej, głębokiej kultury duchowej. Podobnie jak dzieła Wagnera żądają od widza specyalnego przygotowania; ten, który je posiada, nie może się oprzeć wrażeniu, że gdyby naród polski żył w takich warunkach, aby jego kultura i mowa narzucały się Europie, sztuki Wyspiańskiego zajaśniałyby wspaniałym blaskiem w literatur ze światowej i rychło powstałby poświęcony im teatr, do którego obcy-by pielgrzymowali.

Analityczną charakterystykę tych utworów, szczególnie doby ostatniej dają W. Feldmana wykłady zakopiańskie o twórczości Wyspiańskiego i Żeromskiego. Dalej poświęcili poecie obszerniejsze prace: Kaz. Tetmajer (w *Tyg. Ilustr.* 1902); P. Chmielowski (w tomie: *Charakterystyki literackie*, 1902); Ant. Potocki: Stan. Wyspiański, Lwów, 1902; Stan. Brzozowski: Stanisław Wyspiański jako poeta, Warszawa 1903; Andrzej Niemojewski: Stanisław Wyspiański, studyum literackie, Warszawa, 1903. Z pojedynczych studyów zasługują na uwagę: Rudolf Starzewski o *Weselu* (Kraków, 1901), Ign. Rosner o *Wyzwoleniu* (1903), Z. Wasilewski: Nowy Konrad (Lwów, 1903), Ostap Ortwin o *Wyzwoleniu* i *Achilleidzie* (*Krytyka*, 1903—1904), Jan Sten o *Akropolis* (*Krytyka*, 1904), rozprawy Stan. Lacka w *Nowem Słowie*, Adama Chmiela: Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały“ (1903); z pism przeciwników najcharakterystyczniejsze: Włodzimierza Spasowicza (w VIII tomie *Pism* i w *Kraju* 1903).

ROZDZIAŁ IV.

SZTUKA DLA SZTUKI. »CHIMERA«.

Upadek dekadentyzmu, pojednanie sztuki z ideałem. — Ciąg dalszy kierunku „modernistycznego". ***Młodość*** w Krakowie, ***Strumień*** w Warszawie.

Miriam i jego ***Chimera***. Oderwanie się od życia, fałszywa socyologia i filozofia sztuki. Przeciwieństwo między doktryną a arcydziełami sztuki dawnemi i nowemi.

Wysokie aspiracye estetyczne ***Chimery*** i częściowe ich urzeczywistnienie. Charakterystyka sześciu tomów pierwszych. ***Chimera*** organem wysokiej kultury, nie twórczym i pionierskim. Przepaść między doktrynami pisma a drukowanemi przez nie dziełami. Zasługi ***Chimery***.

„....w całej polskiej naturze
przemiana"!

wróży Wyspiański w ***Weselu***, a powodzenie niebywałe jego utworu jak i cała twórczość poety, która przed laty kilkunastu z pewnością byłaby przeszła niespostrzeżenie, świadczy, że istotnie »chwila dziwnie osobliwa«...

Chwila dziwnie osobliwa — minęło przesilenie w naturze znacznego odłamu pokolenia, w nastroju całej literatury. Rozbudzone, wstrząśnięte pokłady duszy narodowej wyrzucają kruszce swoje, wyrzucają głosy najszczersze — zupełnie inne, niż przed laty kilkoma...

W przeciągu krótkich kilkunastu miesięcy 1900—1901

ukazały się dzieła takie, jak *Ludzie bezdomni* Żeromskiego, najwspanialsze *Hymny* Kasprowicza, *Legion* i *Wesele* Wyspiańskiego. Wszyscy, którzy mają oczy ku patrzeniu a dusze ku odczuwaniu, doznać musieli olśnienia, odnosili wrażenie, że żyją w czasie cudów jedynych, w które człowiek współczesny wierzyć może — rodzenia się dzieł wielkich. Więc ruch artystyczny dotychczasowy nie był bezowocny, tęsknoty i pragnienia i zasiewy nosić zaczęły plony, po Chrzcicielach przyszli mistrzowie... Więc pokolenie, któremu zarzucano nieproduktywność, nowa sztuka, której zarzucano jałowość, fermenty, w których widziano tylko bakterye, wydawać zaczęły arcydzieła. Bo, że takiemi te utwory były — przyznać musieli wszyscy.

Były jednak czemś więcej.

Wszystkie te dzieła, jakkolwiek dalekie od siebie formą i treścią, miały jednak jedną naczelną cechę wspólną. Z męczeńskich twarzy postaci Żeromskiego, z kraterów poezyi Kasprowicza, z wizyj gigantycznych Wyspiańskiego jedna świeciła gwiazda: ideał. Wszyscy oni krzepką dłonią nawiązują zerwaną nić między sztuką a życiem; cierpią, męczą się, bluźnią i rozpaczają, że życie nie stoi na wyżynie ideału...

Nie jest to przypadkowem, że najwięksi twórcy polscy głowami sięgając artyzmu najczystszego, stopami stanęli tak silnie na gruncie ziemi swojej, z niej moc biorąc czerstwą, jej też ją zwracając. W tym kierunku szła linia rozwojowa sztuki — idzie linia duszy polskiej. Wszak i romantyzm polski pierwszej połowy XIX wieku tem się różni od analogicznych prądów artystycznych zagranicy, że nie w przeszłość spozierał, lecz w przyszłość; nietylko w nieskończoność kosmiczną, lecz i w tę cząstkę wieczności, którą jest naród; nietylko marzenia piękne snuł, lecz życie formował. Na tym punkcie po długiem szukaniu i szamotaniu się stanęła nareszcie poezya dzisiaj odrodzona, i z tym faktem mogą nie liczyć się twórcy,

których duch *flat ubi vult*, nie oglądając się koniecznie na granice przestrzeni i czasu, ale liczyć się musi ogarniający całokształt twórczości umysł syntetyczny znawcy, miłośnika i apostoła, liczyć się musi krytyka, chcąca być — czem wielka krytyka zawsze była — uświadomieniem i organizatorką żywiołowej twórczości pokolenia...

Stało się, co zawsze w wielkich ruchach kulturalnych daje się spostrzegać: wielkie jednostki nie trzymając się teoryj, postępują naprzód, posłuszne tylko prawom rozwojowym swej indywidualności, gdy doktrynerzy i słabsze duchy oburącz trzymają się wzorów, które w początkach ruchu panowały i przemieniają się w maroderów, a jako twórcy — w epigonów.

I *Życie* krakowskie, a właściwie Przybyszewski ze swym arystokratyzmem sztuki, oddzielonej od życia, ze swą teoryą sztuki bezcelowej, stojącej poza narodem i ludzkością, mają zwolenników i naśladowców nawet w czasie, który przyniósł najwyższe objawienia sztuki, właśnie najściślej spojone z życiem — narodem — ludzkością.

Siłami skromnemi, przeważnie studenckiemi, chciała kontynuować *Życie* — *Młodość*, która wychodziła w Krakowie od r. 1898—1901. Założona przez Stan. Ungera i Włodzimierza Rogosza, miała być przedewszystkiem organem młodzieży, wyznawała ideały filareckie, ale hołdowała też »modernizmowi« w sztuce. Rogosz, jeden z pięknych typów młodzieży polskiej, pisał szlachetną podniosłością owiane artykuły społeczne, aż padł młody, przedwcześnie złamany ciosami, które spotykają każdego niepoprawnego idealistę; piękne zadatki talentu poetyckiego objawiał tu zgasły także młodo Witold Godlewski; kierował następnie pismem Adam Grz. Siedlecki, który potem miał się dać poznać jako subtelny, rozległemi ideami operujący krytyk literacki, i Teofil Trzciński. Umieszczali w *Młodości* swe utwory Stanisław Przybyszewski, Stanisław Wyspiański, Jerzy Żuławski, Stan. Lack, J. A. Kisielewski,

niejeden z »najmłodszych« tutaj debiutował, gdy kierownik artystyczny pisma, Antoni Procajłowicz starał się nadać mu charakter artystyczny i zapoznawał po raz pierwszy publiczność z twórczością Weissa, Bukowskiego, Dunikowskiego, Biegasa etc. Młoda drużyna starała się o harmonię między życiem a sztuką, konsekwentnie głosiła kult sztuki modernistycznej, a zarazem cześć dla wysokich ideałów społecznych.

Od stycznia do kwietnia 1900 próbował jeden z przedsiębiorców literackich przeflancować na grunt warszawski najsłabsze odpadki »modernizmu« krakowskiego czasopismem *Strumień;* strumień ten był jednak raczej zlewem rozmaitych wód literackich, niż siłą samorodnie, z głębin płynącą; poza kilkoma wartościowemi pracami, które wszędzie mogą się zdarzać, wyróżniały się charakterem afirmatywnym tylko artykuły Stan. Pieńkowskiego, nabrzmiałe tęsknotą Nietzscheańską i całym chaosem młodości niesklarowanej; ideałem wielkiego artyzmu, życia pełnego, silnego i dostojnego bił, jak taranem, gdzie wroga wcale nie było — w utwory Sieroszewskiego, w *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego...

Efemerydy to były, drobne zmarszczki na powierzchni głębokiego, silnie poruszonego morza ducha. Wypływały z niego raz poraz utwory niepospolite — a najwspanialsze świadczyły, że okres »burzy i naporu« minął, że z mgławic wyszło kilka gwiazd stałych i że najsilniejsze zbliżyły się do ziemi i przyświecają jej miłościwie, dobroczynnie. »Rząd dusz« przeszedł w ręce artystów, którzy będąc najczystszej krwi poetami, przemawiają krwią i duszą swego ludu, wcielają duszę zbiorową; w ręce wielkich indywidualności — choć niekoniecznie indywidualistów, w ręce twórców takich dzieł, jak *Syzyfowe prace, Legion, Wesele, Salve regina,* poetów, pamiętających, że Apollo nietylko lutnię, lecz także łuk dzierży...

Nie uratowało to oczywiście charakteru nowej sztuki od nierozumienia i ataków z prawej i lewej strony. Większa część krytyków i pisarzy starej daty, większa część prasy

mieszczańskiej i szlacheckiej nie przestaje miotać najdzikszych obelg i podejrzeń na sztukę nową, w której widzi orgie kosmopolityzmu, indywidualizmu samolubnego, przerafinowania estetycznego, chuci wyuzdanych etc. etc. — równocześnie zapoznaje dominujący charakter sztuki współczesnej ta część publiczności, od której najwięcej można żądać zmysłu krytycznego, miłości bezinteresownej, widnokręgów rozległych... Odciętem od arteryi poezyi najnowszej jest z reguły mieszczaństwo bezmyślne, ale także grono estetów, występujących pod hasłem artyzmu absolutnego, zwolennicy sztuki, oderwanej zupełnie od życia, metafizycy-arystokraci, wrodzy wszystkiemu, co ziemskie, choćby wierzchołkiem w niebiosach tkwiło. Co było zrozumiałem a poniekąd i potrzebnem z początkiem nowego ruchu, jako reakcya i odgraniczenie od »starych«, co Przybyszewski w swem *Confiteor* skodyfikował i co było tylko formułą jego osobistych uzdolnień, to u garstki uczciwych fanatyków i wygodnych snobów przemieniło się w doktrynę, w probierz jedyny, w łoże prokrustowe. Rozmaite natury składają się na tę grupę, pozbawioną punktu ciężkości ideowego, gruntu realnego pod stopami. Natury przeduchowione, niezdolne do życia, i sobkowskie, uciekające przed odpowiedzialnością życiową; duchy marzycielskie, eteryczne, aryelskie, ze wstrętem odwrócone od trzęsawisk rzeczywistości i sybaryci używania, zatykający uszy watą estetyki przed krzykiem nizin; jednostki z nadmiarem życia wewnętrznego, zagłuszającego zewnętrzne, i dusze oschłe, puste, zapełniające dnie swoje lepieniem zabawek pięknych — wszyscy oni odwracają się pogardliwie od głosów i walk ziemi, w których przejawia się przecie także bezmiar duszy; od życia, które umiejącym z miłością patrzeć otwiera tajnie i bezgranicza. Monopolizują dla siebie miano indywidualistów, gdy indywidualizm wyraża się w sposobie patrzania i ujmowania zjawisk, nie w treści; monopolizują dla siebie artyzm, gdy większym artystą jest ów, co

w dyament potrafi skrysztalić kroplę rosy, odbijającą słońce, niż ten, co gotowy obrabia kruszec; monopolizują dla siebie metafizykę, gdy myśl europejska dawno już pogrzebała pojęcie, jakoby filozofia była podobna do owych aniołków *z Sistiny* Raffaela, mających same tylko główki i skrzydła. W czasie, gdy po długiem szukaniu i bolesnem szamotaniu się dusza pokolenia znalazła nareszcie drogę do duszy narodu i zlewając się z nią zaczęła wyśpiewywać najgłębszą treść swego bytu, w poprzek stanęli jej heroldowie czasu rozbicia i bezwładu, kiedy sztuka była jedynym plastrem na rany, odgrywała rolę modlitwy, co zastępuje czyn, a jeśli nie uzdrawia, to uspokaja tych, co silnie w nią wierzą.

Stanowiące punkt wyjścia dla nowego zwrotu w twórczości naszej dzieła Kasprowicza, Żeromskiego, Wyspiańskiego były już znane, kiedy Miriam podjął w Warszawie wydawnictwo *Chimery*.

Miriam po upadku *Życia* (1887) błędnym rycerzem został poezyi, wędrującym z dworu na dwór, by duchem uczestniczyć w turniejach rycerskich, oddawać hołd coraz to innej piękności, a modlić się w duszy zawsze do jednej, jedynej, przeczuwanej, upragnionej, której mu jednak posiąść nigdy nie będzie danem. Z ziemią się nie zjednoczył żadną, ze sprawą życiową żadną, on, zrośnięty z atmosferą wytworną lubo sztuczną dworów, wpatrzony w zaświatowe oblicze umiłowanej nadewszystko i na wieki, głuchy i obojętny na wszystko, co bolem i krzykiem rozdziera kontemplacyę nabożną, a czarną swą dolą plamę rzuca na świetny blask dworu i na biel szat, w hieratyczne fałdy układających się na uroczystych postaciach kapłanów. Że za szrankami, odgraniczającemi wybranych od tłumu, mrowi się życie bezkreśnie bogate, burzliwe, zawrotne, jeden z najwspanialszych żywiołów kosmosu, temsamem jedna z wielkich idei dla sztuki; że nie z dworów i nie z ksiąg magów, lecz z czarnej ziemi wyrastają owe siły, które hymnem bolów i radości, rozpaczy

TOM I. ZESZYT 1. STYCZEŃ 1901.
REDAKCYA I ADMINISTRACYA:
WARSZAWA — KSIĄŻĘCA 7.

Moja pieśń wieczorna.

n był i myśmy byli przed początkiem —
niech imię Jego będzie pochwalone!
Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,
zanim się gwiazdy i słońce
jęły rozbijać w swych kołach,
zanim się stało to, co cię pożera.

O duszo, spragniona miłości,
o duszo, spragniona spokoju!

i upojeń w niebo wiecznie biją; że z owych czarnych tłumów wychodzą potęgi, bez których żadnej sztuki wogóle nie ma, więc język i uczucie zbiorowe, duch narodowy i swoiste formy artyzmu; że nareszcie bez skąpania się w tej duszy zbiorowej żadna jednostka zupełną, skończoną, wszechstronnie rozwiniętą, więc i twórcą doskonałym być nie może — tego Miriam, wszystko tak dobrze rozumiejący, wiedzieć nie chce, i w programowych, zasadniczych artykułach *Chimery*, wywieszając sztandar sztuki, wskazuje, jako na jej wroga — nowoczesny rozwój społeczny... lud. *Poesia non muore* — powtarzał Miriam lata całe, w czasie kiedy do wiary w przyszłość wiele potrzeba było szlachetnej siły i abnegacyi, teraz zaś, gdy tęsknoty długoletnie wcielać się zaczęły, gdy grunt wyjałowiony rozkwitł dumnymi talentami a wyrastać z niego poczęły arcydzieła — on nie stał się chorążym ruchu, nie stał się organizatorem literatury, jak swego czasu Sainte-Beuve dla romantyków francuskich, Brandes dla Skandynawczyków etc., lecz uzbrojony w najfałszywszą socyologię i filozofię sztuki — poniekąd w poprzek nowemu ruchowi stanął. Socyologia jego daje apologię czasów z przed rewolucyi francuskiej, jako najbardziej sprzyjających wysokiej kulturze i twórczości, gdy historya uczy czegoś wręcz przeciwnego, gdy jasną jest rzeczą, że bez wyzwolenia indywidualności nie ma twórczości swobodnej, zaś mnóstwo pierwszorzędnych może talentów ginie, nie rozwinąwszy swych zdolności potencyalnych. Na fałszywej socyologii oparł Miriam swój system, a także na estetyce zupełnie jednostronnej i ciasnej, bo uznającej sztukę tylko poza życiem stojącą, niezależną od czasu i przestrzeni, niezwiązaną ni z narodem, ni z ideami walczącego pokolenia, szybującą wiecznie w bezkresach — w szatach nieskalanie stylowych. Tak powstaje sztuka, zamieszkała w regionach metafizyki, uznająca dążność do ideału, nie zaś fazy jego wcielania na ziemi — i to ideału abstrakcyjnie filozoficznego, równocześnie lubująca się z całem

wyrafinowaniem w formach pięknych i grze świateł i barw świetnej, sztuka obejmująca uniwersalność, »całość i jedność bytu«, unikająca jednak ziemi, gdzie brak owej predestynowanej harmonii, będącej ostatniem a właściwie apriorycznem owej sztuki słowem. Stąd w zasadniczych rozprawach Miriama zupełny odwrót od życia, odcięcie się od tkwiących w glebie korzeni, unikanie wszystkich motorycznych w społecznem znaczeniu idei. Wszak ból i radość z narodowych czy społecznych płynące źródlisk, są taksamo uczuciami żywiołowemi, jak miłość lub nienawiść; wszak idee dobra, sprawiedliwości, wolności, mają charakter metafizyczny, jak tęsknota za prawdą, doskonałością — i czemuż mają być wykluczone z państwa sztuki? Podłożem ich jest jednak życie, wymową — walka, na końcu ich mógłby stać czyn — to wystarcza, aby togą kapłańską lub senatorską zasłonić głowę przed niemi i głosić uroczyście jedynie państwo piękna, kult sztuki wyłącznie ezoterycznej, arystokratyzm ducha, z bezbrzeżną pogardą spoglądający na wszystko, co arystokratyzmem nie jest, tęskniący za błogosławionymi czasami z przed rewolucyi francuskiej; arystokratyzm ducha przemienia się tem samem w kategoryę społeczną. Równocześnie filozofia sztuki, która mówi ciągle o prężności jej ku absolutowi, lecz unika prometeizmu, przemienia się w jakąś wolę bez celu, w nastrój bez treści, w skrzydło z żadnem ciałem nie spojone organicznie. I doktrynerstwo to miałoby organizować, uświadamiać i wyrażać literaturę, która ma takie utwory, jak »Dziady«, »Nieboska«, »Grób Agamemnona«, »Król-Duch« — »Święty Boże« i »Ludzie bezdomni«.

Doktrynerską, ciasną jest ideowa — piękną zato strona formalna, estetyczna *Chimery*. W prospekcie swoim zapowiedziała, iż pragnie być strażnicą, świątynią szczerego i gorącego kultu dla sztuki »z absolutnych płynących źródlisk«, ukazywać i brać »za miarę wszystkiego wyłącznie prawą, wielką sztukę, do wyżyn dążącą absolutnych«;

»uzupełnieniem i jak gdyby oprawą całego wnętrza będzie pewien styl w zewnętrznej nawet szacie wydawnictwa, mający na celu ciągłe podnoszenie wrażliwości estetycznej u czytelników i rozwój sztuki stosowanej«. I to są aspiracye wysokie, w naszych warunkach rzadko spotykane, a wydawnictwo obietnic swych w poważnej mierze dotrzymało. Arystokratyczne w dodatniem i ujemnem znaczeniu, posiada pod względem zewnętrznym wytworność i staranność, do jakiej prasa polska dotąd nie była przyzwyczajona. Nie zapoczątkowała *Chimera* odrodzenia estetycznego strony typograficznej książki lub czasopiśmiennictwa, uczynił to był na łamach *Życia* krakowskiego Stan. Wyspiański; lecz rozporządzając większymi zasobami, mogła konsekwentnie zharmonizować wszystkie środki materyalne i artystyczne i uczynić pismo wysoce estetycznem. Poważna a pełna dyskretnego smaku forma zewnętrzna przynosi treść, mało liczącą się z charakterem czasopisma, wymagającym pewnej aktualności, będącą raczej albumem utworów artystycznych i refleksyj artystycznych, częstokroć niepospolitej, trwałej wartości. W sześciu pierwszych tomach zdołała *Chimera* umieścić cały szereg dzieł oryginalnych i tłómaczonych wielkiej piękności. Tu drukowały się ostatnie, nie najwspanialsze, niemniej przeto potężne hymny Kasprowicza; tu zabłysnął niepospolity talent Berenta, tu ukazało się mnóstwo utworów Micińskiego, Staffa, Lemańskiego i t. d. Objawieniem poniekąd dla publiczności było »odkrycie« Cypryana Norwida, indywidualności w wysokim stopniu fascynującej; jednakowoż dopiero zbiorowe wydanie pism jego wykaże, o ile on był twórcą samodzielnym a o ile zależnym od romantyków polskich i francuskich, tudzież idealistów angielsko-amerykańskich; czy talent jego był całkowitym, bez skazy, czy połowicznym, spękanym. W dziale tłómaczeń okazał Miriam znany swój smak artystyczny, przyswajając poezyi kilka utworów niepospolitych i grupując około pisma grono tłómaczy (Kasprowicz,

Porębowicz, Lange, Wyrzykowski etc.), którzy wzbogacili piśmiennictwo przekładami istotnie wzorowymi. W doborze tych utworów, jak w szacie zewnętrznej i w niebogatem, lecz wysoce starannem uposażeniu działu sztuk plastycznych, widać stawianie sobie wysokich wymagań; wymagania takie stawia też *Chimera* całej wogóle twórczości artystycznej. Dział krytyki literackiej w innych czasopismach uprawiany zwykle niedbale, zależnie od losu wypadku, tutaj prowadzony jest z surowością niemałą, ale (— są i przykre wyjątki!) trafnie, bezwzględnemi kryteryami artyzmu.

To są strony dodatnie *Chimery*, które ją czynią zjawiskiem w literaturze poważnem i cennem. Z dumą będzie można na nią wskazywać, jako na dowód wysokiej u nas kultury artystycznej w pewnym czasie. Inaczej rzecz się przedstawia ze stanowiska historyi literatury polskiej i jej związku z życiem narodu. Twórczą we właściwem słowa znaczeniu *Chimera* nie była. Twórczem było *Życie;* wprowadziło do nas nowe idee i nowe indywidualności; po *Chimerze* będzie po latach sięgał czytelnik żądny wzruszeń estetycznych; w *Życiu* znajdzie on oprócz nich — pamiętne dla rozwoju ducha pierwsze wystąpienia twórców (Przybyszewski, Wyspiański, Kasprowicz) i przełomowe, wytyczną dla dalszego rozwoju stanowiące manifestacye ideowe. *Chimera* nie wprowadziła do literatury nazwisk, któreby wprzódy już nie były pełnem swem światłem zabłysły (z wyjątkiem Berenta i — z zastrzeżeniem — Norwida!), nie drukowała ani jednego utworu, któryby stanowił w twórczości naszej datę. Przy całej swej uznania godnej dbałości o rozwój zdolności twórczych nie odkryła talentów nowych — może dla ich braku a może też z powodu swej jednostronności, a w ostatnich swych tomach coraz częściej umieszcza utwory poetyckie, pomnażające tylko bezkrytyczną grafomanię. A pod względem ideowym? Nie ulega wątpliwości, że wysoko dzierży sztandar sztuki, stara się nie plamić go słabością i kompromisami,

wspina się z nim na wysokie szczyty ducha, skąd rozległe otwierają się widnokręgi. Odróżnić jednak należy działalność redakcyi, występującą w artykułach zasadniczych, w krytykach i glossach, od charakteru pisma, przemawiającego nie doktryną i formułkami, ale dziełami, twórczością pisarzy. Kultowi sztuki służyć chce *Chimera*, — sztuki jedynej, wielkiej, dostojnej, dalekiej od tendencyjnej lub zabawowej »literatury«, dalekiej też od sekciarstwa i szkolarstwa estetycznego; z jednej strony walczy więc najostrzejszą bronią przeciw opasłej, wrogiej duchowi burżuazyi (*j'appelle bourgeois, quiconque pense bassement* — Flaubert!), przeciw wulgaryzacyi świętości artyzmu i nadużywaniu go do celów utylitarnych, z drugiej — wypiera się haseł koteryjnych, modernizmu i innych kapliczek. Odpowiada to fazie rozwojowej, kiedy ustały walki o kierunki i zasady, gdyż wczorajsze rewolucyjne zasadniczo już zwyciężyły, a obecnie chodzi tylko o utrzymanie wysokiego poziomu kultury, o spokojne konsumowanie wszystkich jej przez rozwój poprzedni wytworzonych owoców i o strzeżenie ich przed barbarzyńcami; bo że kierunki w sztuce istnieją, że sztuka współczesna różni się znakomicie od wczorajszej, jak np. romantyzm od klasycyzmu, to autor studyum o Maeterlincku wie dobrze. To stanowisko wytwornego spożywania owoców kultury nadaje zasadniczym i polemicznym artykułom Miriama charakter właściwy. Stąd arystokratyzm, unikający jak zarazy — powszedniości, podejrzliwy względem wszystkiego, co uznane, popularne, a mogłoby być gminnem; stąd głębia myśli w pewnym kierunku, a zwężenie jej i nużąca monotonia; stąd ostateczna nieprawda filozoficzna, bo obejmowanie świata niezupełne; stąd redukcya życia do kontemplacyi. Stąd systematyczne, wprost nieprawdopodobne przemilczanie wyszłych w czasie istnienia *Chimery* utworów St. Żeromskiego i St. Wyspiańskiego, jako dzieł nie marzenia czystego, gdyż wołających czynu; stąd pogardliwe traktowanie takich niewątpliwie talentów, lecz nutą społeczną rozbrzmiewa-

jących, jak Ada Negri lub Gustaw Daniłowski, stąd cały charakter zasadniczy *Chimery*, rozmiłowany w kontemplacyi a unikający wszystkiego, co trąci prometeizmem. W rezultacie tworzy to sybarytyzm, od którego — krok tylko do tego, co Nietzsche nazwał filisterstwem kultury. A że charakter ten odpowiada usposobieniu przeciętnej publiczności, że pismo nie zawiera istotnie pionierskich pierwiastków, poznać także po tem, że gdy do *Życia* publiczność odnosiła się wrogo, *Chimerę* powitała była życzliwie i ochoczo do niej się garnęła.

Ten charakter kontemplatywny zjednywa pismu mnóstwo zwolenników i wrogów, garną się do niego prócz szczerych czcicieli sztuki także liczne nazbyt liczne umysły snobów rozestetyzowanych, dusz zimnych, samolubnych, które w frazesie arystokratycznym widzą zupełną swą rehabilitacyę i dyspenzę od uczuć społecznych; inni znowu widzą w nim niebezpieczeństwo dla ducha. Jedno i drugie niesłuszne. *Chimera* nie jest »kapliczką« czysto estetyczną — sprzeciwia się temu wszechmocne, lubo przez Miriama pogardzane życie. Okazało ono, że służąc artyzmowi, Miriam jednak czasu swego, społeczeństwa swojego, obecnego stanu sztuki i duszy naszej nie odczuwa, gdyż najwybitniejsze ich utwory sprzeczne są z duchem programów i gloss *Chimery*. Nietylko utwory Żeromskiego i Wyspiańskiego — pomijając inne, które redaktor stale ignoruje; lecz te nawet, które umieszcza. Sztuka nie jest marzeniem tylko, nie jest oderwana od korzeni ziemskich i nie rezygnuje z oddziaływania na czyny ludzkie: dowodzą tego hymny Kasprowicza, metafizyczne w swej istocie a nabrzmiałe całą niedolą bytu życiowego; dowodzi tego powieść Berenta, która *mottem* swojem woła: »Zleczcie myśl waszą!« i której wielu przypisywało wprost tendencyjność publicystyczną; dowodzą tego utwory Lemańskiego, smagające życie, nieodpowiadające ideałom poety. Utwory Kasprowicza, poniekąd i Berenta przesiąknięte są też tonem, którego *Chimera* zasadniczo nigdy nie podkreśliła, owszem —

stale go ignoruje: charakterem narodowym... Odróżnić więc należy artykuły, bodaj zasadnicze, redaktora, od treści pisma. Dalej nie jest ono jedynym u nas apostołem sztuki w wielkim stylu pojmowanej. Książki Ignacego Matuszewskiego traktują poezyę z tąsamą podniosłością, lubo bez frazeologii, co Miriam i taksamo rozpatrują dzieła artyzmu *sub specie* metafizyki; artykuły polemiczne i recenzye Stanisława Brzozowskiego, rozsiane w *Głosie* lat ostatnich, tyle conajmniej rozprószyły mroku, rozsiały wspaniałych idei o sztuce i życiu, co głosy i glossy *Chimery;* bezwzględne, do krwi kąsające satyry Adolfa Nowaczyńskiego więcej zdyskredytowały szarlatanów i pomniejszycieli wielkości, więcej prażą filisterstwo i filokserę ducha, niż uroczyste inwokacye i na kastowości zbudowana socyologia Miriama. Doktryny kwietystyczne przyjmą tylko jednostki anemiczne, ludzie niezdolni do odczuwania całej pełni i siły życia, — oni przy czynach żywych byliby tylko balastem. Kto czuje w sobie powołanie do czynu, kto wyrobił w sobie silne przekonania społeczne, tego socyologia i jednostronna estetyka pisma nie zmyli; natomiast zróżniczkowanie się społeczne powinno było dawno już wydać, powinno dzisiaj pieczołowitością otoczyć organ sztuce poświęcony, chlubny stanowiący dowód wysokiej naszej kultury umysłowej, przypominający swym artystycznym głosem, że sztuka to wielka rzecz! i że *poesia non muore*...

ROZDZIAŁ V.

NAJMŁODSI. — POECI ŻYCIA.

Tragedya sztuki bez ideału i siły życiowej. Wacława Berenta *Próchno*. Jego znaczenie, jako krzyża żałobnego na krańcu sztuki i generacyi schyłkowej — Satyryk tego świata: Adolf Nowaczyński. Sprzeczności niezwykłej natury o kipiącym temperamencie, dość mało złożonej umysłowości zakapturzonego idealisty. Wypływająca stąd siła i słabość jego twórczości. — Satyra Jana Lemańskiego. Natura poetycka wśród sprzeczności i karykatur życia. — Bajki społeczne B. Hertza. — Inni poeci centrów życiowych. Wł. Orkan. Rozwój od zrezygnowanego lub bojowniczego naturalizmu do twórczości prawdziwie poetyckiej. — Gustaw Daniłowski. Poezye entuzyasty ideowego. Tragedya spiekłych łez: *Z minionych dni*.

Żywoty i dzieła.

...A gdy fanatycy i żonglery, słudzy korni i snoby sztuki tryumfalnie głos podnosili, wielbiąc ją, jako cel i dogmat sam siebie uświęcający bez względu na stosunek swój do życia — wypadł z świątyni ich, z *Chimery*, grom posępny, padł głos silny i przejmujący: »Sztuka to nie jest rzecz dostojna...«

Próchno Wacława Berenta (*Chimera*, 1901) niesamowitym trysnęło blaskiem, oświetlając dęby potrzaskane, pnącze, kwiaty i korzenie robactwem stoczone, błąkające się widma krwawe, błędne. A na nawoływanie, że widok taki

ma w sobie pewne piękno, może ponure, może chorobliwe, ale niezaprzeczenie artystyczne, głos z ciemności odpowiedział: »Sztuka to nie jest rzecz dostojna...«

Kruczą pieśń żałoby i rozpaczy zaśpiewał Berent swoją powieścią, potępieńcze wywołującą duchy, groźne rzucającą memento. Z niezmiernym taktem artystycznym przeniósł akcyę na Zachód, do jednego z wielkich miast niemieckich, gdzie »złe wiry wielkomiejskie« w błędne koło porywają słabe, nerwowe organizacye artystyczne, ogłuszają i rozprzęgają do reszty, wysysają z nich ostatki zdrowej krwi, przyprawiają o obłędne zawroty głowy, przeczulenie potęgują do newrozy, newrozę do epilepsyi, do opętania, obracającego się bezustannie około własnej nicości — oświetlając ten szalony taniec bengalskim ogniem świetnych »błyskawic duchowych«, fosforescencyą zgnilizny. Przegryzieni wszyscy hyperkulturą, obawiającą się jak cnoty — naiwności, prostoty, szczerości wobec siebie samych; kabotynami się stają, oszukują świat cały aż do chwili, w której samych siebie oszukać więcej nie zdołają i z przegranej życiowej wyciągają konsekwencyę ostatnią — Nirwanę. Dawniej poeta, artysta, pełnym był człowiekiem, mógł się wyżyć w całem bogactwie swej natury, między nią a życiem nie było przepaści; namiętność nie potrzebowała kłamać, tęsknota znajdowała ujście w czynach. »Dawniej — woła Borowski — dawniej ludzkie namiętności były życia i pracy ramieniem i młotem, dawniej bogowie nie wstydzili się swych namiętności. Dzisiaj są one od biurka i maszyny precz wyklęte i gdzieś głęboko, głęboko pod ziemią zaryte, aby życiu nie przeszkadzały. Ty dzisiaj o nich nic nie wiesz. Dzisiaj bogów nie ma, ale i bogów namiętność staćby się musiała w potępieniu gnuśną, jadowitą, trawiącą...« Zostaje tedy jeszcze jedyna namiętność, ostatnia wiara, szczątkowe bożyszcze duszy — sztuka. Idealizm dawnej romantyki w rupieciarni spoczął, »Wein, Weib und Gesang« zastąpione obecnie przez wódkę, prostytutkę i nastrój, a ów

odeur de la femme u jednych przemienia się w *furor aphrodisiacus*, u drugich — w niemęską bezsiłę, niezdolną kochaną kobietę zdobyć, a zdobywszy — niezdolną ją zatrzymać... Staje się więc ona dopełnieniem klęski, kresem nieszczęścia.

— Sztuka — mówi Hertenstein — jest dla wszystkiego, czem targają namiętności; co się tworzy, przetwarza; co kulturę wieków i pokoleń w jednym osobniku skupić, natężyć i prześwietlić w sobie musi. Taki to wszystko z trudem z chaosu wyłuskał i opanował i odrzuca z siebie wraz z kawałami serca: drgające ciepłem, życiem, krwią! Twórcą się nazywa. Zaś potem... Jeśli go głód życia pokonał, wówczas zaczyna przeżuwać to, co przeżył w sercu i staje się literatem, art.-malarzem, art.-rzeźbiarzem, art.-muzykiem — obywatelem; czemś w rodzaju *voilà celui qui va venir*, jenerałem dla ludzkich czapek. Mistrzem się nazywa«...

— Czyś ty — mówi Hertenstein z wzrastającym wciąż żarem — czyś ty głębią duszy nie wyczuwał czegoś brutalnego, czegoś z obłudy i aktorstwa w sztuce każdej: ułamek, fragment, mierna cząstka stara się oto wielkie twe oczekiwania oszukać, ducha omotać i wśliznąć się w twe serce«. »A ci jej kapłani?... żaden człowiek tyle poniżeń nie zniesie, ile ten, co tryumfu oczekuje. Ta kręta ścieżka wierzchołkami gór i padołem przepaści — to nie jest droga dla ludzi godnych!«

Ta sztuka — próchno... Ta, która zastępuje morfinę, wysysa resztki krwi czerwonej, wszczepia wszystkie trucizny swych upojeń, szałów, rozpaczy, przerywa pozostałe cudem nici, z bezpośredniością życia związane, wszelkie naturalne odczuwanie w kabotyństwo, w gest piękny, w ruch słowa żonglerski przemienia... Namnożyło się tych duchów przeklętych w naszych czasach, pełno ich w kawiarniach i redakcyach, w pracowniach i lupanarach, za dumne, by zejść do roli kółka w maszynie pracy społecznej, za słabe, by wznieść się nad las maszyn życia powszedniego, z nerwami

artysty-twórcy, bez jego duszy, z rozpaczliwą ambicyą i potrzebą admiracyi, stanowiącą usprawiedliwienie ich bytu, a równocześnie jedną nogą w świecie najpospolitszego kabotyństwa, a drugą — na progu samobójstwa. Namnożyło się tych duchów w czasie, gdy każda subtelniejsza natura musi zamykać uszy przed wrzaskiem, cyframi, turkotem industryalizmu i chce sobie stworzyć świat inny — napotyka zaś na surogat, na fałsz, na rozłam, tak zestrojony z rozbiciem ich własnem. Boć przecie w temsamem wielkiem mieście, w którem widzimy zielonawe łyskanie się próchna, świeci też niejeden słoneczny geniusz twórczy, siły pełen i dumy; w temsamem mieście niemieckiem żyli może półbogowie Goethe lub Boecklin, żył może Wagner i Ibsen, żyje Klinger lub Lenbach w chwale i potędze twórczej... Wielkich tych, lwich postaci Berent nie widzi; oni zespolili byli sztukę z Ideałem, dla nich sztuka nie była cząstką bytu fosforyzującą, lecz wyrazem gorejącego w duszy żaru, tęsknoty wiekuistej za Doskonałością... Ta sztuka wielka i dostojna nie jest treścią utworu Berenta, bolesne on tylko ofiary widzi, co to stanowiąc ogniwo przejściowe muszą być czemś niecałkowitem i niewykończonem, tragicznem nie bez groteskowości, a mierzwę tylko stanowią ewolucyi, krwią nasyconą mierzwę... W Gehennie swojej — natury artystyczne topi, nietyle artystów-twórców; półgeniuszom (pochodzącym — jak Hebbel powiada — od dyabła, gdy całe od Boga pochodzą), pół-duszom, męczennikom improduktywności, poliszynelom ducha, nie usiłującym nawet stawać na wyżynie dzieł wielkich, rzucił swoje *mane-tekel*, ludziom gestów pięknych bez uczynków, uczynków bez wiary, wiary bez siły... Stąd ich tragizm, stąd rozpacz, stąd bluźnierstwo ostatnie, bluźnierstwo zdradzonego kochanka, który w bezsile swej złorzeczy miłości: Sztuka nie jest rzecz dostojna...

Wspaniałą dał Berent wizyę tej Gehenny nowoczesnej miasta wielkiego i złych jego wirów, przedstawił je z hypno-

tyzującą siłą wyrazu, zgłębił szereg dusz z przerażającem wprost jasnowidzeniem, wyśpiewał szereg poematów nastrojonych upajającym wprost językiem — ale nie po to chyba, aby do »bankructwa wiedzy« i »bankructwa społecznikostwa« dodać trzecie: bankructwo sztuki, aby okazać zgniliznę i koniec Sodomy artystycznej, tych artystów biednych, w których zawsze jest jakiś ogień, jakaś cześć dla rzeczy wielkich i świętych (Jelsky!) i którzy temsamem o niebiosa całe wyżej stoją od sytego, zadowolonego mieszczaństwa, co nawet próchnem nie świeci, a roi się tylko szarem, pełzającem robactwem... Wspaniałą dał Berent wizyę tego świata, w którym sztuka nie przestaje być bóstwem, a złorzeczy się właściwie tylko jego szatanowi, nie słońcu — lecz próchnu... Sztuka to nie jest rzecz dostojna, gdy jej wyrazem nie jest Geniusz twórczy, z natury swej silny i dumny i pełen odpowiedzialności za dzieło swoje. Sztuka to nie jest rzecz dostojna, gdy ci, co talentu tego wielkiego nie mają, nie mają też siły, by wznosić się na wyżyny ideału duchem, odczuciem, poematem tym pięknym, jakim może być życie. Tym-to Berent w dzwony uderzył. Dlatego dzwony jego pogrzebne są — bez nuty zmartwychwstania... Dał dzieło nie z tych, co wyzwalają, co nową otwierają epokę, żywoty świeże sieją, lecz zamykające okres pewien.

Potężny, czarny, cudnemi płaskorzeźbami okryty krzyż postawił Berent ginącemu na rozdrożach czasu bogowi fałszywemu — Adolf Nowaczyński raz poraz wypuszcza na bożyszcza kłamliwe grady strzał, ostrych, zatrutych, celnych; nie dość mu tego — do ofiar swoich na ziemię powalonych, ranami okrytych, podbiega jeszcze i nogami je kopie i opluwa je śliną, zmięszaną z krwawemi plwocinami własnej piersi, wściekłością bojową targanej — w dodatku, ledwie wypocząwszy, po clownowsku twarz wykrzywia i język im pokazuje.

Takie wrażenie wywołują pisma tej niezwykle fascynu-

Adolf Nowaczyński.

jącej indywidualności, artykuły literackie i fejletony aktualne, nowelki i jednoaktówki, dyszące zawsze ekspresyą uczucia, a właściwie temperamentem prawdziwego artysty, a mające kaprysy, pozy, idee nieraz kabotyna; olśniewające niespodziankami i siłą słowa, tudzież pomysłami fejletonowego demona, zmięszanego z słabością myślową i koszlawością twórczą małpy; indywidualności siejącej olśniewające blaski i rozłażące się, rozmazane niedołężną ręką brudy; pełnej powagi, namaszczenia posłanników i błazeństw rozochoconego hecarza...

Ze sprzeczności tych wyłania się twarz, wykrzywiona fanatyzmem, rozgorzała walką, pożerana namiętnościami: miłością wielką i jeszcze większą nienawiścią. Pożera go miłość ku nieokreślonym pojęciowo, odczuwanym potężnie naturom ormuzdowym, porywom prometejskim, wiodącym ludzkość w słońce, ku czynom Kopernikowym, nakazującym: *sta sol* — jeszcze silniej pali się w nim płomień nienawiści ku wrogom chytrym i tępym ignorantom i fałszerzom świętokradczym tych bogów jasnych. A że w czasach naszych więcej sług arymanowych, niż geniuszowi ludzkiemu życzliwych, więc fanatyzm histerycznego wyznawcy przejawia się negatywnie, trawiący go płomień bezustannie syczy i pryska i parzy, kipiąca w nim pasya bezustannie wybucha wszystkimi wyrazami gniewu sprawiedliwego: satyrą artystycznie odczutą, choć rzadko artystycznie wykonaną, i krzykiem ordynarnym, przedrzeźnianiem, zwymyślaniem prawdziwego *Schimpfgenie;* pełną szczerego liryzmu, w którym ból łka serdeczny, nowelą i tryskającym desperackim humorem, karykaturalnym dowcipem, jak maczuga ad hominem skie-

rowanym pamfletem. W gruncie rzeczy przemawia tu natura dość prosta, daleka od cynizmu i wyrafinowania, ale także tego artyzmu czarującego, jaki cechuje np. Oskara Wilde, natura wierząca szczerze, naiwnie, po studencku w ideały i nie mogąca się oswoić z faktem, że one po ziemi nie chodzą, a szczególnie, że nie mieszkają tam, dokąd jemu najbliżej: przy ognisku domowem biurokratów galicyjskich i w redakcyach familienblattów warszawskich, w duszy lawirującego między zamtuzem a konfesyonałem karyerowicza i mniej lub więcej ozdobą swego rodu będącej gęsi; prawdziwie zaś nieszczęśliwy jest, że do linii ideału nie dociągają swego życia embryony literackie, »caféhaus-pflanz'y« wszelkiego rodzaju i impressaryowie teatrów-varieté, oraz innych ognisk sztuki. Niedostateczne quantum prometeizmu u tych stworzeń, fatalny brak ołtarzy świętościom poświęconych w tych gniazdach, odczuwa on, jako nieszczęście straszliwe, jako tragedyę dla ludzkości ponurą, i jak dawniej czyniono wobec komety — wygraża im pięścią ściśniętą, do egzorcyzmów się ucieka... Dysproporcya panuje też między nabrzmiałem, czerwonem, nieraz istotnie wspaniałem słowem jego satyry, a celem jej — częstokroć małym. Szersze trochę horyzonty obejmowali satyrycy, którzy rzeczywiście w walce duchów rolę odegrali: Arystofanes, Rabelais, Swift, Heine. Wysoko szukali celów swoich pocisków, w same fundamenta wiązadeł Kłamstwa uderzali; nawet rozpasany Mirbeau assafetydą swoją i witryolem obrzuca potęgi klas całych, kierunków, systemów społecznych. Nowaczyński jest biczem bożym, ale na konie i osły bardzo mizerne, bardzo małych cyrków; jest młotem i pistoletem na grzechy śmiertelne przeciw Duchowi Świętemu, ale grzechy te podpatruje przez dziurkę od klucza i to we drzwiach niebardzo interesujących...

Pióro swoje macza jednak nieraz w atramencie, w który spłynęła kropla krwi wielkich buntowników ludzkości — jest też fermentem tych niepokojów, które ludziom nie dają

tyć w zadowoleniu, spać w gnuśności ducha, gnić w nieprawości, a dzwonki jego nie służą nigdy gwoli uciesze silnych i panujących tego świata...

Innego rodzaju satyrykiem jest Jan Lemański, wskrzesiciel zaniechanej od lat bajki. Gdy Nowaczyński działa przedewszystkiem eksplozyami temperamentu, gdy jemu na widok przewrotności i głupoty rodu adamowego krew odrazu rzuca się do mózgu, a pięść do druzgotania się wznosi — Lemański spogląda na życie i jego sprawy z chłodnym, ironicznym uśmiechem, bez oburzenia, o którem mówi w cytacie z Juwenala, bez fanatyzmu i tonu inkwizytorskiego, a na ustach igra mu kostyczny, kąśliwy dowcip. Nie wyrzuca go odrazu, długo waży i obmyśla, a właściwie przeżywa sytuacyę, przetrawia, przetwarza w niezbyt szerokim, niezbyt gorącym, zawsze jednak wartkim potoku szczerego wzruszenia myślowego. Bo Lemański jest poetą i w równej mierze pełnym wyrafinowania, świadomym artystą. Nie bawi go groteskowość dla śmiechu, jaki budzi, nie ciągnie go między ludzi pasya zdzierania masek lub — *horribile dictu* — prawienia im morałów, lecz w pierwszym rzędzie oddaje się bezinteresownemu uczuciu zadumy lub radości, melancholii lub podziwu, które go ogarnia i stara się na chłodno stylizować je, w formie wyrazić jak najwyszukańszej, graniczącej z największą prostotą. Stąd pierwiastek poetycko-nastrojowy w jego utworach, stąd brak tej epigramatyczności, zwięzłości, która działa celnie, piorunująco, ale przeważnie na ośrodki odruchowe. Ironia jego głębsza, perspektywa dalsza; dowcip nie do śmiechu pobudza, lecz działa refleksyjnie, trwale.

Z tem swojem usposobieniem Lemański nie będzie pisał satyr, walących taranem w wały, strzegące porządku najlepszego z światów, nie będzie się dobrze czuł na targowisku, wogóle na wielkiej widowni. W kilku satyrach wyśmiewa n. p. śmieszności cielętnika panieńskiego lub doświadczenia młodej purchawki na polu moralności i estetyki warszawskiej, ale

Jan Lemański.

w samym przedmiocie nie umie dostrzegać stron nowych, sprzeczności między ideą a życiem przedtem niezauważonych. Tak samo nie pomnaża znacznie ilości idei, w imię których wymierza strzałę swej satyry; kontrast między marzeniem a rzeczywistością, wielkiem słowem a czynem, sfera naiwności, głupoty, próżności, zdrady przyjaźni, małżeństwa, ideału — przedmioty to satyry odwieczne i Lemański nie występuje, jako rzecznik prawd, któreby obce były bodaj Ezopowi lub Lafontaine'owi; o przewrocie w podstawach moralnych, społecznych etc. nie marzy. Oryginalny jest natomiast w chwytaniu związków między jednostką a naturą, w refleksyach i uczuciach, w fantazyach i ornamentach, wywołanych przez sytuacyę, w tem, co stanowi poetę. Gdy w banalnej mimo pretensyonalności satyrze *Lycoperdon gyganteum* zaczyna fantazyować na temat charakteru dnia każdego w tygodniu — jest twórcą; gdy w tejże satyrze daje improwizacyę kunsztownym najrzadszym pisaną rymem — jest zakochanym w swym artyzmie wirtuozem. Satyryk to, w którym marzenie, zmysł poetycki, silniejszy od życiowego; pozbawiony świeżości uczuć, soczystości bezpośrednich, życiem dyszących wrażeń, pozbawiony tego, co u jednego narodu nazywa się *humour*, u drugiego *Gemüthlichkeit*, obdarzony wyszukanym, nieco suchym, niezawodnym, dowcipem poeta.

Naturą więcej przyziemną, bardzo życiową jest pisujący bajki *par excellence* społeczne Benedykt Hertz. I jego

zajmuje natura ludzka i tkwiący w dysproporcyi między jej żywiołowymi popędami a wyrozumowanemi, świadomie obłudnemi słowami; więcej jednak zajmuje go dysproporcya między frazesem a czynem, między prawdą mówioną a istotną w życiu społecznem. W tę strunę uderza najczęściej, jedyny może dziś w naszej literaturze bajkopisarz-satyryk polityczny, umiejący alegoryzować panujący rozbrat między idealizmem oficyalnym a rzeczywistością, umiejący wybornie przedstawiać rachunkowość podwójnej buchalteryi społecznej.

Owe zgrzyty satyryczne, wydzierające się z uroczystych nabożeństw dokoła wielkiej sztuki; bicz krwawo-szyderczy, którym przedstawiciele młodej generacyi smagają społeczeństwo, a w pierwszym rzędzie — siebie samych i rówieśników, rzecz· to bardzo znamienna. Przoduje w tym rodzaju Wyspiański, którego *Wesele* jest także energicznem przeciwstawieniem się dekadentyzmowi, a chochoł — genialnem upostaciowaniem nieśmiertelnej satyry; ten sam ton szyderstwa, w bolu zgrzytającego, spotykamy też w pomyśle »teatru narodowego« w *Wyzwoleniu*. Jak każda satyra — jest i ta oznaką czujności i kontroli, oznaką energii i wiary w wyzdrowienie, bez której żelaza rozpalonego do organizmu by nie przykładano. Talenty satyryczne negatywnie przytem wyrażają ideały życiowe — obok nich niejeden tworzy, wyrażający ów ideał pozytywnie. Wszyscy zaś przy silnym zmyśle życiowym, przy traktowaniu ż y c i a, jako punktu wyjścia i osi sztuki, pełni są poezyi, jedni uczucia ekspresyą, drudzy symboliką wyrażenia.

Z tej smutnej ziemi śpiewał od pierwszego występu pieśń swoją Wł. O r k a n. Długo chadzał w szeregach Młodej Polski krakowskiej, ale dziwny stanowił z nią kontrast: był zupełnem przeciwieństwem sztuki »nagiej duszy«; obejmował jedynie

tę ziemię łez i wiecznych cieni,
Ziemię płaczących brzóz, jodeł i sosen,

Gdzie ludzie dawno zapomnieli wiosen,
Gdzie głód się rodzi i owies zieleni —
— nieszczęsną, skamieniałą ziemię!

Ojczysty zakątek Podkarpacia, wśród ścian skalnych zamknięty, był też — zdawało się — więzieniem jego poezyi; ziemia niewdzięczna, szara, bezpłodna, gdzie niewiele siać i niewiele wschodzi, czarnym tylko chlebem karmiąca i myślą czarną, wypiastowała — zdawało się — jego duszę, nasyciła ją na zawsze pieśnią swą ubogą, monotonną.

Pozostał Orkan wiernym swej matce i piastunce, silnie tkwi korzeniami w gruncie macierzystym, całem sercem przylgnął do biednych jej, wyschłych piersi, nie zamieniając ich na inne, mlekiem i miodem tryskające, w jedwab i złotogłów osłonięte. Zachował przeto etnograficzną niejako odrębność swoją,

Władysław Orkan.

podhalanin szczery posiada w literaturze ton własny i wśród tysiąca poetów »miejskich« się nie zgubi. Ale nietylko tą nutą stoi. Oto umiłowana macierz odpłaciła mu stokrotnie uczucie synowskie, zaczęła mu szeptać tajemnice, odsłaniać dziwy, jakich żaden śmiertelnik nie zna, wprowadza go w zaczarowane królestwo swoich piękności, zwykłemu oku zgoła niedostępnych, w państwo poezyi najprawdziwszej. Uboga, szara, niewdzięczna kraina »w Roztokach« okazała się pełną

piękności; tragicznych, niewysłowionych, drżących tajemniczymi dźwiękami i groźbami, jak owa noc w górach, kiedy zbrodnia na ofiary swe się czai; uroczych, fantastycznych, cudnych, jak owe korowody dziewcząt rozpląsanych dokoła ogniska. Życie tutaj wre wielkie, misterye ukrywa dziwne, ludzi wyrzuca na jaśń niezwyczajnych, pragnienia budzi nieskończone... I dusza poety zaczyna dźwięczeć i grać, jako jedna ze strun tego wszechżycia. Przeważa melodya smutku, oblicza ludzi o niedoli mówią wiekuistej, ale też o zapasach i bolach wielkich, o jednostkach na miarę niezwykłą, o duchach i pięknościach, ukazujących za granicami zwykłych spraw — nieskończoność, gdzie wielka miłość żyje — żyć będzie — w sercach naszych — dzięki poezyi.

I silny swą sztuką, silny swą wiarą, łączy się Orkan, twórca bojownika podhalskiego, Rakoczego, z zastępami szeregów bojowych, które »nie mierząc sił, lecz drogę«, idą »do słońc, do świateł, do gwiazd«.

Idą, a serca ich ogniami gorą,
Hartując dusze na okrutny ból,
Aby się śmierci żelazem oparły;
Bowiem kto z sobą wiezie duszę chorą
Nieżałowany ostaje wśród pól
I jest drużynie jakoby umarły.

Zwycięstwem idą, a oczy ich biegną
Za bramy wieku, wyprzedzając chór —
I nie odpoczną, ani się zegną,
Ani ich żadna nie zatrzyma moc,
Póki ich szaty nie spromieni wschód,
Póki nie zejdzie wieczna noc.

Z błękitu,
Póki w młodzieńczych białych snach widziana,
Nie wyjdzie oczom z poza granic świtu
Jasna polana...

Gustaw Daniłowski.

Bojownikiem, ale więcej w mgłę melancholii zasnutym, bojownikiem-entuzyastą, ale przepojonym wszystkiemi goryczami zawodów i zdławionym bolem życia, jest Gustaw Daniłowski. Jeden z tych, przez których duszę przeszła jeśli nie »rysa świata«, to strzała losu przeklętego, trująca byt każdej uczciwej natury polskiej. Jeden z tych, o których mówi Multatuli, że są »na wspak urodzeni«. Stworzony do śpiewania, posyła ludziom *Piosenkę*, a młodzieńcy odpowiadają na to: chodźmy na piwo; dziewczyna: czy pan jest żonaty? Sobie tedy śpiewa i ziemi swojej, słońcu i kwiatom — ale zawsze... aby lepiej trafić do człowieka.

Tak! bo chociaż mi bardzo jest droga
Noc marząca w gwiazd nocnej ulewie,
Smutna ziemia i słońca pożoga,
I tęsknota, zaklęta w słów śpiewie,
I lot ptaków i kwiatów kobierce...
Lecz najdroższe mi ludzkie jest serce!

Miłość go prowadzi, miłość oplatająca swym kwiatem losy słabych, cierpiących, nieszczęśliwych. *Nego!* woła tedy do wszystkich udręczeń, krzywd i niesprawiedliwości ziemi — precz! I z malowania losów życia indywidualnego przechodzi do zbiorowego, miłość dyktuje mu wizyę współczesnej cywi-

lizacyi na kontrastach społecznych, na egoizmie i odcięciu się od ludu pracującego opartej — wizyę groźną, ostrzegawczą. I tak splatając się miłością z człowiekiem i odłamami społeczeństwa, gdzie nurtuje krzywda i ból niezasłużony, wstępował poeta w coraz głębsze pokłady duszy, wchłaniał w siebie coraz więcej kotłujących tam uczuć, aż zaczęły kłębić się w nim, jak w podziemiach tych głuchych, gdzie gazy nagromadziły się duszące, ciemność panuje aż gęsta, ręce rozpacznie wyciągają się ku powietrzu — człowiek się dławi, ledwie krzyk mogąc wydawać głuchy...

Wędrówką taką po podziemiach duszy polskiej jest opowieść *Z minionych dni.* Człowiek zbratał się z artystą, wchłonęli wszystkie mroki i trucizny, jakie przepajają pokolenie, wychowane na ruinach romantyzmu, kąpią się w tych mrokach, odświeżają bezustannie smak tych trucizn, rozdzierają spiekłe swe rany, z desperacyą, z szałem samoudręczenia, z ironią do krwi gryzącą, jak pierwowzory ich pod niejednym względem: bohaterzy Żeromskiego. Autor okazuje skalę talentu szeroką, że obejmuje kilka typów — kilka pokoleń polskich z siłą i wiernością, zarazem jest naturą tak wyczuloną i senzytywną, że odczuwa z wyrafinowaną subtelnością duszę kobiecą, lunatycznie idącą za spowitą w chmurach i dolach miłością-ideą — aż w śmierć, oraz duszę dziecka, przeklętego od losu poezyą, i to poezyą romantyki polskiej: czynu bohaterskiego — u którego kresu także zagłada stoi. Posępna nas ogarnia atmosfera wiecznych zawodów, daremnych wysiłków, bezustannych ciosów, spadających na najszlachetniejszych, najlepszych. »Zima, zima, a kiedy będzie wiosna?« woła Dr. Postański, zdziwaczały i zgorzkniały w krwawej szkole dziejowej. Kiedy?

Poetą tragicznym jest Daniłowski i tragedyę kilku pokoleń polskich spiekłemi pisze łzami. A dusza w nich skąpana przedziera się przez chmury, horyzont zasłaniające — tragicznie nastrojona m u s i sięgnąć ponad teraźniejszość, musi

wierzyć w gwiazdy, w bohaterów, w nieskończoność ideału. U kresu tej drogi, na której tylekrotnie skurcz chwyta serce, a ciało upada pod krzyżem, u kresu tej drogi czeka — czyn...

Wacław Berent, urodz. w Warszawie 1873 r. Nauki pobierał w Warszawie, w Zurychu ukończył uniwersytet i doktoryzował się z nauk biologicznych na podstawie rozprawy: *Zur Kenntniss des Parablattes und der Keimblätterdifferenzirung im Ei der Knochenfische* (Jena 1896). Przebywał dłuższy czas w Paryżu i Krakowie, obecnie najczęściej w Monachium. Kontaktu z naukami biologicznemi nie traci.

W roku 1894 ogłosił w *Ateneum* pod pseudonimem Wł. Rawicza nowelę p. t. *Nauczyciel* i osobno powieść p. t. *Fachowiec* (wyd. II. 1903).

Nowelka jest majstersztykiem psychologii. Nauczyciel dobry, nerwowy, słaby, ofiara rozbrykania się całej klasy uczniaków; — postać jego i psychologia młodych żbików odtworzona z głębokiem odczuciem. Więcej doktrynerska jest pierwsza powieść. Interesująca, jako reakcya w młodym kandydacie przyrody przeciw hasłom pracy organicznej; warszawski student bierze je dosłownie i rzuca studya, aby „poświęcić się rzemiosłu“ i w ten sposób służyć krajowi; w kilka lat spotykamy go jako prostaczego robotnika, z którego mechanizm pracy wyssał inteligencyę, subtelniejsze uczucia, nawet poczucie godności osobistej. Talent widoczny w rzucaniu od ręki sylwetek; przyszły psycholog zaś zapowiada się ciekawą sylwetką Walickiego, majstra-fantasty, który uczynił wynalazek, sprzeciwiający się znanym profesorowi Niemcowi prawom fizyki: Walicki i sam bohater to typy Polaków-marzycieli, co to zawsze w niebiosa mają wzrok utkwiony, życia od idei nie odróżniają i — giną. Autor jeszcze na tyle jest pozytywistą, że maluje ich przedmiotowo, jako dziwotwory, ale całą ideą wyzwala się z tendencyi ówczesnej atmosfery warszawskiej.

Blisko dziesięć lat studyów naukowych i rozmyślań artystycznych wśród „wirów wielkomiejskich“ — i napisał *Próchno* (w wydaniu książkowem 1903).

Powieścią tą stanął Berent odrazu między pierwszymi artystami młodszego pokolenia. Była ona, gdy się drukowała w *Chimerze*, jakby olśniewającem zjawiskiem; w dziedzinie powieści nowszej — równej jej nie znano. Głębią i poezyą przewyższając znacznie utwory innych, ekspresyą dorównywała powieściom najlepszym

Przybyszewskiego, wprowadzając — czego w tych ostatnich nie ma — niesłychany przepych tła i ogromną skalę nastrojów; brak jej natomiast—co u autora *Homo sapiens* dominuje—osi ideowej i koncentracyi dramatycznej. I Dostojewskiego wpływ tu się przebija i Nietzschego język górny i idee górne ślad swój zostawiły silny — brak tylko ich kierowniczej, imperatywnej indywidualności. Dominantą utworu jest *Katzenjammer* kultury, „krzyk po nocy“ młodszości cywilizacyjnej Polaka, pochwyconego przez „złe wiry wielkomiejskie“, patrzącego na nie z obawą, z drżeniem, bo brak mu siły, by indywidualnością własną przebić je, drogę sobie torować własną. Na tęsknotę go stać wielką, nie na czyn farysowy — i w tem różnica między „schyłkowcem“ a romantykiem Mickiewiczowskim.

Zato z jakiem wyrafinowaniem posługuje się autor przepychami tej kultury, z jakiem smakoszostwem je przeżywa! Utwór rozpada się na trzy części, podług losów trzech „bohaterów“, którymi są Borowski, Jelsky i Hertenstein. Każdy z nich jest innym okazem schyłkowca, a pozatem — wyrazem narodowości innej. Borowski — z całą naiwnością instynktów, nad którymi zapanował beznadziejny aktor, kipiący bujnością soków żywotnich i potęgą ekspresyi; Jelsky — zeszwabiały Ślązak, który z natury polskiej zachował melancholię a na dnie duszy — iskry wiary, aż te się stają jego tragedyą, wywołując ostatecznie w cyniku obrzydzenie i wstręt do siebie samobójczy; Hertenstein—z rodu, z którego pochodził arystokratyczno-perwersny Platen, z rasy, u której śmiertelnych nawet namiętności na straży stoi „wielki intelekt“, a teraz, nieposiłkowany wolą życiową, pomaga umierać pięknie — z wyrozumowaniem, z systemem. Obok nich grupuje się cała galerya artystów, Polaków i Niemców, a autor rozświetla głębie ich dusz do ostatnich tajni, nie czynami decydującymi — te rozgrywają się za kulisami — lecz uczuciową ich treścią, ostatecznymi motorami ducha. Miejscami to duszoznawstwo przeobraża się w mistrzowską grę, w wirtuozostwo psychologii, np. w opisie wędrówki nocnej całej paczki do tinglu lub zachowania się ich tamże. Tasama linia pewna utrzymana jest w stosunku wszystkich do sztuki i kobiety — jedynych ich wiar i pożądań, które się stają ich przekleństwem. Wspaniale rysuje się sylwetka siostry Hertensteina, a postać Zosi Borowskiej jest tak ogromnie kobieca, tak głęboka i plastycznie uchwycona, że studya o niej możnaby pisać. Kilkoma rysami umie B. malować takie postacie, takie sceny kapitalne (projekcya Zochy na spacerze z mężem w wyobraźni Jelskiego, operacya w asyście Kunickiego, śmierć Jelskiego) — i rzucać widziadłowo wszystkie wygięcia polipowe i tony atmosferyczne wielkiego miasta; umie rozpylać myśl w setki świetnych afo-

ryzmów, krwawo-dowcipnych zestawień, olśniewających paradoksów, rzutów w naturę ludzką wprost demonicznych (Jelsky i Müller), to znowu stylizować ją na ton legendy średniowiecznej, ballady rycerskiej, filozofii nirwanistycznej. Pod względem owładnięcia formą, formami artyzmu, dzieło Berenta niepokalane, mało posiada sobie równych; przy niesłychanej naturalności, a jednak wysokim nastroju dyalogów i opisów — jedna to z przedziwności języka polskiego. Jako dokument i dzieło pewnie nie syntezy, nie natchnienia, lecz kunsztu pisarskiego i znawstwa dusz obłędnych, przetrwa długie czasy.

Adolf Nowaczyński urodz. 9 stycznia 1876 w Podgórzu. Studya nad literaturą i sztuką odbywał w Krakowie i Monachium utwory satyryczne zaczął drukować w *Życiu*, potem w *Krytyce, Głosie, Naprzodzie* (poemat „Kraków", 1899). Osobno: *Małpie Zwierciadło* (1902), *Facecye sowizdrzalskie* (1903), *Skotopaski sowizdrzalskie* (1904), *Siedm dramatów jednoaktowych* (1904).

We wszystkich przebija się silna indywidualność artystyczna, przesiąknięta wpływami kilku międzynarodowych kawiarń cyganeryi artystycznej, zależna od mnóstwa pisarzy zagranicznych, wybijająca się jednak bajecznym, u nas niebywałym temperamentem satyrycznym i własnym, odrębnym stylem pisarskim. Styl ten w formie — to barok, nowoczesny nieraz makaronizm, rozsypany słownik ze wszystkich dziedzin sztuki i życia, pełen antytez, fajerwerków, hypertrofii, konceptów, kwiatów dzikich, chorobliwych, hyperkulturnych, jaskrawych, często pachnących subtelną liryką, jeszcze częściej woń wydających zupełnie niemiłą, składających się jednak na bukiet dziwnie w swej dysharmonii zharmonizowany, oryginalny, oszałamiający. Każda stronica, każde zdanie nosi indywidualną barwę tego stylu, przeładowanego nieraz, nużącego — w całości jednak stanowiącego jedną z najciekawszych kart współczesnego piśmiennictwa.

Styl ten, to odbicie duszy również targanej wirem sprzeczności, stapiającej je nie umysłowemi konstrukcyami, lecz ogniem nieposkromionego, nieobliczalnego temperamentu. Na usługi swoje ma on dar obserwacyi niezwykły, chwytający sylwetki i treść rzeczy łatwo, błyskotliwie, z prawdziwem współczuciem psychologicznem, oraz dowcip arcyzłośliwy, dozwalający mu każdą linię wydłużyć w karykaturę, każdą sytuacyę obrócić w śmieszność, posługiwać się grą słów, zestawiań olśniewających, porównań żrących. Walory te zyskują na znaczeniu, dzięki sile temperamentu, który w chwilach wzburzenia nerwowego ma rzut tak potężny, wybuch tak wspaniały, że cios jego staje się niezawodnym. Stąd nagłe jego ataki polemiczne większe

robią wrażenie, niż obmyślane, więc spokojniejsze utwory artystyczne.

Właściwości te talentu są predyspozycyą na pierwszorzędnego satyryka. Potrzebuje go nasza epoka, jak wogóle każdy czas o bujnem życiu, ulegającem z natury rzeczy wybujałościom, rzucającem gęste cienie. Tylko społeczeństwa na słabych podstawach oparte boją się satyry; Polska upadająca miała panegirycznych jezuitów, rzucających na prawo i na lewo niebotyczne pochlebstwa, nie znosiła zaś satyryków. Organizm zdrowy strawi każdą prawdę; im bardziej ktoś jest rzutki i czynny, tembardziej potrzebuje zwierciadła swych czynów, choćby było... „małpiem". I tylko kastraci — mówiąc porównaniem Heinego — śpiewają zawsze cienko, a tylko ze stanowiska wygody i przyjemności indywidualnej można być przeciwnikiem satyry ostrzejszego tonu, przechodzącej bodaj w pamflet. Nie liczyli się z tymi względami nigdy ludzie, którzy istotnie gorąco coś kochali, w coś wierzyli, i służyli swemu bóstwu — z całą pasyą złorzecząc fałszywym jego prorokom i przedajnym lub niedołężnym sługom; któż u nas był bardziej niemiłosiernym satyrykiem, niż Mickiewicz w III części *Dziadów*, lub Słowacki w *Beniowskim* lub *Niepoprawnych?* Chodzi o to, by satyra była artystyczna, z talentem prawdziwym pisana. Że zadraśnie nieraz do krwi — nad miarę, że współczesnym wyda się niesprawiedliwą — rzeczy to przykre, w pierwszym rzędzie dla piszącego, ale osądzenie należy przedewszystkiem do potomności. Ona odda sprawiedliwość komu należy. Osądziła ona np., że Eurypides i Sokrates są wielcy mimo ataków satyrycznych Arystofanesa, a swoją drogą wielkim jest także... Arystofanes, nawet tam, gdzie tych mistrzów atakuje; podziwu nie mógł mu odmówić nawet dość chyba podniosły i do Sokratesa przywiązany Plato. Chodzi dalej o to, by satyra była ideową, by dyktowała ją wielka miłość i odpowiadająca jej wielka nienawiść — a kto czyta ze zrozumieniem pisma Nowaczyńskiego, ten odkryje w nich duszę niepoprawnego, wprost młodocianego, umysłowo niewyklarowanego entuzyasty dobra i piękna. Kto tyle okazał krytycyzmu i tyle melancholii bolesnej w charakteryzowaniu „mieczyka kawiarnianego", kto napisał studyum o *Żeromskim* i dytyrambiczny znalazł ton dla określenia istotnie wielkich twórców współczesnej Polski, ten ma prawo faryzeuszom, karłom i poliszynelom trzymać przed oczyma zwierciadło... Czyni to też Nowaczyński — lubo często, nazbyt często, daje też upust kaprysom prawdziwie małpiej złośliwości, łobuzowskiemu upodobaniu w obrzucaniu drugich swywolnemi *confetti*, które w dodatku substancyami mało pachnącemi nasyca.

Czynniki, predysponujące Nowaczyńskiego na satyryka-pu-

blicystę, nie wystarczają jednak, jak dotąd, na stworzenie wielkich i doskonałych dzieł sztuki. W satyrach jego przygodnych jest więcej poezyi, niż w utworach na poetyczność obliczonych. Brak im wszystkim wielkiej koncepcyi i przetrawienia myślowego. Rzecz to zupełnie zrozumiała w twórczości, której źródłem jest tylko temperament. Nowelle jego i jednoaktówki mają szaloną werwę, rozwierzgany nieraz humor, ale kopytami swemi brylantowe skry krzesząc, są jednak w pomyśle i wykonaniu małe, przytem dziwnie niedociągnięte. Jakby niemoc myślowa na nich spoczywała, nić ich przewodnia wyślizguje się z ręki autora, całość urywa się, łamie. Wrażenia tego doznajemy przy ostatnich kartach najlepszej jego noweli *Gladiolus tavernalis*, przy czytaniu *Histerycznego histryona*, przy takich jednoaktówkach jak *Walc barona Molskiego* etc. Urwane są, niedopowiedziane — pomysłowości i idei zabrakło. Inne znowu, przy całej sile ujęcia i przeprowadzenia, na wyższy poziom, skądby szeroka otwierała się perspektywa, się nie wznoszą. Z tem wszystkiem jest *Mieczyk kawiarniany* jedną z kapitalnych nowel nowoczesnych, *Bajka o karle i księżniczce* ma ów ton przeraźliwy i smutek zatruty, jaki cechuje szaleńczą poezyę „przeklętych“, a takie jednoaktówki, jak *Cyrce Mańkowska, Prawo Mimicry, Hamlet i Don Juan* są świetnymi utworami małego rodzaju sztuki, mogącymi się równać z najzłośliwszemi satyrami Gustawa Wieda, Wedekinda, Courteline'a, etc. — bez ich oryginalności.

Jan Lemański urodz. 1865 w Głażewie, gub. płockiej. Wykształcenie gimnazyalne w Płocku, w r. 1894 ukończył wydział prawny w uniwersytecie warszawskim. Osobno: *Bajki* (1902), utwory prozą — w czasopismach, przeważnie w *Chimerze*.

Bajki zwróciły na siebie uwagę swoją odrębnością. Po Mickiewiczu, Fredrze i Morawskim, którzy byli kontynuatorami Lafontaine'a, po Jachowiczu dziecięcym i Wysockim, którego nieliczne satyry przeszły niespostrzeżenie, Lemański wskrzesił znowu rodzaj zapomniany i umiał indywidualną ożywić go barwą. To, co dawniej było rzeczą uboczną, przypadkową, tu wysunęło się na plan pierwszy — poezya —, lubo autor nie ukrywa właściwego celu bajek, a nieraz wprost morałem kończy. Dalekim jest jednak od owej dobroduszności i naiwności, do której poniekąd czuli się zobowiązani dawni bajkopisarze, nie ma apelów do pojęć popularnych. „Od czasu — ostrzega — wynalezienia bajek, zwierzęta, skłonniejsze do czytania i przyjmowania dobroczynnych wpływów literatury, to i owo w naturze swojej przeinaczyły“. Stąd większe wyrafinowanie, szukanie nowych symbolów zwierzęcych, wymyślanie coraz to nowych zasadzek i mistyfikacyj,

by zdemaskować człowieka, odsłaniać ukryte w nim źródła fałszu, obłudy, niskości, komizmu. Czynili to bajkopisarze oddawna; i Lemański tylko bardzo dowcipnym jest kontynuatorem, gdy lisowi, który chrupie zwłoki przyjaciółki-gęsi, każe rozmyślać:

— „O, przyrodo, matko!
Czemu każesz jeść mięso,
Gdyśmy duchem głodni?
Czemu nas szlakiem cnoty
Prowadzisz do zbrodni?
Ha, krwawą zagadką
Byt nasz!...

Oto w lat rozkwicie
Była Gęś... Dziś co z niej?
Dziób, skrzydła, parę piór z ogona...
Reszta — zjedzona!

O, życie! życie!

Nie odbiega też Lemański od typu nowszych pisarzy ironicznych francuskich, gdy w utworach prozaicznych — w *Chimerze* i innych pismach — na szerszej kanwie społecznej osnuwa swe satyry. Ale sobą jest i podnosi bajkę do coraz wyższej skali poezyi, gdy np. w dyalogu między wołem a żórawiem, w słowach dytyrambicznych śpiewa hymn na cześć wiecznych porywów i wiecznych wzlotów wolnej duszy ludzkiej; sobą jest i w wysokie regiony unosi, gdy *Śmierć ptaka* symbolizuje najczystsze tęsknoty, walki i widzenia ekstatyczne duszy, zamkniętej w niewoli ziemskości.

Pod względem formy należy Lemański do artystów, stawiających sobie najwyższe wymagania. Dowcip jego z reguły wypływa z uchwycenia głębokich kontrastów między duchowością a materyą; uwydatnia go język, obfitujący w nowotwory często pełne prawdziwego *esprit'u*, i *pointa* słowna, najczęściej trafna i niesłychanie zjadliwa (nad zwierzętami przewodzi Maćkiawel; wykład, że każde bydlę praktycznym jest p o z y t y w i s t ą, żyć znaczy żuć, etc.). O ile treść swoją w wiersz ujmuje, staje się on wytworem świadomego siebie, długo obmyślanego kunsztu, czyto gdy rytmem i tętnem wieszcza w o l n e g o najwierniej towarzyszy treści, czyto gdy pokonywa stawiane sobie największe trudności rymowania, jak w tym np. wierszu, przeplatanym podwójnie biegnącym szeregiem rymów:

Turyście łaknącemu, w skwar, ogrodów *woni*,
Ustroni altan, zdrojów, ciekących *perliście*, —
Symfonii boskich szmer rzucają palm *okiście*
I wnijście kaktus mu wskazuje kolcem *dłoni*.

Spią, *czy* stłumiła śmierć tu głosy, gdzie w *bezczynie*
Pinie drzemią?... za mur legł zwój omdlałych *prączy*...
Jedynie żywy zdrój tu nić przez szczerby *sączy*
I rączy, topić ją za mur, do morza *płynie*.

Utwory prozaiczne Lemańskiego są natomiast przeważnie zaniedbane, rozwlekłe i nużą...

Benedykt Hertz urodz. 7 czerwca 1872 w Warszawie. Zmuszony pracować w biurze handlowem, dobrze poznał etykę dzisiejszych stosunków i wcześnie zaczął protestować przeciw niej artykułami publicystycznymi. Bajki — od r. 1899 w rozmaitych czasopismach, zbiór 1903. Znajduje się w nich dowcip samorodny, niezbyt głęboki, łatwy i trafny; kiedy gęś zgadza się na krótki wzlot z orłem, lecz rychło cofa się, bo czeka... czeka na gąsiora, gdy koza Amaltea z łaski Jowisza w gwiazdę przemieniona ma się dobrze, jak w Edenie, lecz od czasu do czasu uczuwa potrzebę beknięcia; kiedy wieprz akceptując poezyę słońca i obłoków, woli ją jednak mieć pod sobą, w błotku — chwyta doskonale nienowe rysy z odwiecznej komedyi ludzkiej. Oryginalniejszym jest w swych satyrach społeczno-politycznych.

Ideowe *pointy* w bajkach Hertza, nie sięgając zbyt głęboko, ciskają wagę dowcipnych swych antytez na zmurszałe stosunki polityczne i społeczne, czynią autora bojownikiem. Poetycka i formalna strona mniej go obchodzi. Wyobraźnia dość uboga, allegorye stare, w opisach szablon; dyalog zawsze charakterystyczny, najczęściej jednak także rozwlekły.

W marcu 1904 grana w Warszawie sztuka B. Hertza p. t. *Dr. Zygmunt Łomski*, każe także widzieć w autorze bojownika; więcej niż ta strona, uderza artystyczna. Blada trochę. o barwach akwarelowych, posiada dyskretną psychologię i dużo szczerego sentymentu.

Wł. Orkan-Smreczyński urodz. w Porębie Wielkiej (w Gorcach na granicy powiatu nowotarskiego i limanowskiego) 27-go listopada 1876. Do lat dziesięciu pasał owce, poczem dostał się do Krakowa do gimnazyum. Obecnie gospodaruje na gruncie z matką,

na krótki czas wpadając do miasta lub wyjeżdżając zagranicę. *Poezye* zaczął drukować w *Życiu*; osobno *Nowele* (1898), *Nad urwiskiem* (1900), *Komornicy* (powieść 1900); dramat *Skapany świat*, grany we Lwowie 12 lutego 1902, powieść *W Roztokach* (1903), *Z tej smutnej ziemi*, zbiór poezyj (1903).

W pierwszych swych utworach nieubłagany naturalista, czarnemi barwami malował dolę, niedolę swoich Podhalan. Jak w tej ziemi smutnej, tak w pierwszych pismach Orkana „wszędy czarne widmo; z za pieca, od drzwi i z każdego kąta pełza zwolna do światła ślepa jaszczurka-nędza i w snopie zimnych promieni, wpadłych przez zadymione okno, grzeje się na środku izby, obracając dokoła niewidome ślepia; w najciemniejszym kącie pod ławą — potwór służebny — małe niemowlę — głód...“ Wiernością opisów, charakterem przyziemnym dawał wówczas częstokroć zamiast tworów artyzmu — kartki etnograficzne. Przyczyniał się do tego wrażenia niemało język góralski, którym Orkan posługiwał się często także w opowiadaniach od siebie, co wytwarzało mięszaninę niepożądaną; albo należy cały utwór od początku do końca pisać w dyalekcie, jak to czynią rozmaici partykularyści niemieccy, francuscy — albo używać go tylko dla charakteryzacyi. Także poezye Orkana, wszystkie prawie z czasów młodocianych, na jedną przeważnie nastrojone są nutę; każdy wiersz z osobna ładny i osobisty, zbiór ich daje monotonię, bez siły wstrząsającej w głosach rozpaczy, z rzadkim dźwiękiem energii, uniesień bojowych; obraz to wierny środowiska, którego „mowa jest nieustannem łkaniem — żywot każdego powolnem konaniem — a życie wszystkich jeden zgon“...

W ostatnich czasach talent poety dojrzał, rozwinął się i wierny ideałom, zdołał przepoić je najczystszą poezyą. Już młodzieńczy dramat: *Skapany świat* świadczy o wyzwoleniu się ducha poetyckiego; posępna tragedya życia góralskiego z całym naturalizmem odsłaniająca nędze, namiętności i napięte do zbrodni siły, kończy się prześlicznie pomyślanym obrazem nastrojowym: *Noc*, której uczucia suggerują nam wszystką grozę nadchodzących wypadków bez realistycznego ich odmalowania.

Arcydziełem Orkana powieść *W Roztokach*, jedna z najpiękniejszych powieści polskich, właśnie tem przetopieniem prawdy życiowej w ogniu najczystszej poezyi, myślą wielką, organicznie zrośniętą z życiem dzieła, nie występującą oderwanie, tendencyjnie. Historya to odwieczna, historya, jakich w literaturze wiele, o konflikcie wybitnej, marzycielskiej, reformatorskiej jednostki z jeszcze silniejszą inercyą tłumu, do którego z całej swej predyspozycyi należy też każda

Hanuśka. Historya typowa potomka Prometeusza, który wpatrzony w dalekie swoje cele nie widzi w pobliżu człowieka, wyciągając dłonie do całego świata, zostaje bez piędzi ziemi pod stopami własnemi. Stare to dzieje, a jednak coś nowego. Wyśpiewany to przez prawdziwego poetę poemat, w którym mamy już nie typy, lecz indywidualność, nie środowisko, lecz wszechświat, a człowiek i natura, marzenie i rzeczywistość, czyn i wyobraźnia splatają się w cudowny hymn wszechżycia. Obraz to zamknięty w ciasnej kotlinie górskiej, ale potężny i bezkresny, jak świat duszy. Skąpał się w niej Rakoczy, urastający w symbol wszystkich nieświadomych, wyzwalających się sił ludowych; skąpała się w nich przyroda górska i nędza ludzka, usymbolizowana w szeregu postaci biedaków i opętańców o prawdzie realnej a spowitej w mgły poetyczne, widziadłowe; skąpał się w niej język poety, o dziwnie muzycznej harmonii. Mimo usterek drobnych w psychologii, mimo kilku dysonansów tendencyjności, stoi ta powieść w pierwszym szeregu utworów ostatniej doby.

Gustaw Daniłowski urodz. w Cywilsku (gub. Kazańska) we wrześniu 1871; po ukończeniu gimnazyum w Warszawie, studya odbywał w instytucie technologicznym w Charkowie; obecnie mieszka w Warszawie i w Kazimierzu nad Wisłą. *Nego*, nowele (1900), *Na wyspie*, poemat (1901), *Z minionych dni*, powieść (1902), *Poezye*, I. (1902 r.), *Dwa głosy*, nowelle (1903).

Poezye mają charakter bardzo młodzieńczy i nie wznoszą się nad poziom sentymentalnych trochę westchnień i pięknych porywów altruistycznych; charakter entuzyastyczno-deklamatorski ma też poemat *Na wyspie;* treścią jego — walka prądów egoistycznych i artystyczno-zmysłowych z bohaterstwem ducha; żywioły szlachetniejsze skupiają się około poety Dajmona, który je ma powieść na oswobodzenie ciemiężonego przez najeźdźców „lądu". W opisie zdobywa się Daniłowski na tony szczere:

Tam już u źródła zatruwają wodę;
A gwiazdy zato, że jeszcze promienne,
Chętnieby z nieba zerwano rozkazem!
Tam łkać nie wolno, tam nie wolno kochać!
Nie wolno myśleć, mieć marzenia senne!
Nie! takiej ziemi nie ująć wyrazem,
Trzebaby o niej płakać, jęczeć, szlochać!
Albo wam z piersi pokazać me serce
Krwawe, pokryte nienawiści pleśnią!...

Poemat jest jednak ideowo przesiąknięty studencką deklamacyą, w formie zaś nienową i mało poetycką alegoryą. Alegorya jest wogóle typową formą twórczości Daniłowskiego z czasów młodzieńczych, co im nadaje pewną sztywność i chłód narzucającej się tendencyjności. Silnie narzuca ona swój charakter społeczny w poemacie *Na Wyspie*, najsilniej w noweli *Pociąg;* widzimy tu przyszłość społeczeństwa, zagrożoną rozbiciem się, katastrofą, skutkiem zbudowania ustroju współczesnego nad urwiskiem, wysoko ponad kotliną, zajętą przez wydziedziczonych; toru łącznego brak i pociąg rozszalały, pełen dziatwy, pędzi w przepaść...

Nareszcie w powieści *Z minionych dni* wyzwolił się autor z wyszukanej tej formy, przemówił głębią szczerego wzruszenia, które wyraziło się symbolami, organicznie złączonymi z treścią, przepojonymi czystą poezyą. W nastroju, a nawet w szczegółach (wędrówki Raduskiego po „Łżawcu" a Wiktora po „Trupcu" etc.) zależność od Żeromskiego niezaprzeczona, tosamo napięcie uczuciowe, tasama gorycz i boleść skondensowana — jest jednak w koncepcyi i ekspresyi wielkość. Pomysłem przypomina obraz Malczewskiego, który w trzech głowach o nadzwyczajnym wyrazie przedstawia trzy typy ducha polskiego w XIX wieku: napoleoński, męczeński i współczesny; Daniłowski przedstawia również typ polski męczeński, niepoprawny romantyzm uczucia, który wiódł dziada na bój, ojca w wir społeczny, a przeszedłszy z krwią na dziecko, nie pozwala jemu także oddzielać wygodnie poezyi od życia i prowadzi je w trzęsawiska... na zagładę. Nie wiersz i nowela, lecz ta powieść mówi o Daniłowskim: *ecce poëta polonus*...

ROZDZIAŁ VI.

NAJMŁODSI. — POECI MARZENIA.

Królestwo marzenia. Zmiany w jego duchu. Od „Katzenjammeru“ lirycznego do poezyi Mocy i Wielkości. — Typy liryków. Wincenty i Stanisław Brzozowscy. Arystokratyczna ucieczka przed życiem. Stanisław Wyrzykowski. — Liryka kobieca. Indywidualność Maryi Komornickiej. Okres „burzy i naporu“ bez kresu. — Wdzięk poezyi Bronisławy Ostrowskiej. Twórczość Kazimiery Zawistowskiej. Natura bezwzględnie estetyczna i najbardziej w poezyi kobieca.

Wyczerpanie się i jednostajność liryki egotycznej. Zaskorupienie się w formie pięknej, epigonowie bez treści własnej. Artyzm formalny poezyj Edw. Leszczyńskiego. Nastroje słabej duszy u H. Zbierzchowskiego. Wyjałowienie się i szematy poezyi, odciętej od życia.

Odświeżenie atmosfery przez twórczość Leopolda Staffa. Refleksya, świadoma siebie siła, budująca własne ja na gruzach pierwotnego romantyzmu. Królestwo zdobyczy wewnętrznych, mocą własną zdobyte. Ewangelia Mocy i Wielkości.

Tadeusz Miciński, poeta romantyzmu Nieświadomego. Grom i orlica, jako synteza poezyi mroków duszy, skojarzeń czysto uczuciowych państwa ekstazy.

Tchnienie problematów i powagi ideowej przenika twórczość znacznego odłamu najmłodszych; obdarzeni zmysłem życiowym poeci nie odwracają się od świata, nie zabawiają się poetyckiem *harakiri;* przejmują się żywo bolami i dążeniami

najlepszemi czasu, walczą z nim i dążą, a przeżycia swoje wyrażają z prawdziwym artyzmem.

Obok nich tworzy mnóstwo jednostek o naturze przeważnie marzycielskiej, z konieczności swej organizacyi — odwracających się od świata zewnętrznego. Poezya ich — to tylko *les avantures d'ame*, wewnętrznego świata burze i cisze, porywy i upadki, refleksye i widziadła senne, konstrukcye ideowe i pianki uczuć; odbijają całe morze duszy, począwszy od zmarszczek fali lotnej do promieni, załamujących się w toni, do życia meduz w głębinach i tajemnic, najśmielszym tylko nurkom znanych, przez niektórych tylko przeczuwanych.

Bogate to królestwo i bezmiar jego imię — miejsca tu dla ludzi ducha najrozmaitszej predyspozycyi: i dla tych, co brzegami lubią wędrować i grą światła się cieszyć, i dla żeglarzy zuchwałych, idących na odkrycia lądów dalekich; dla siłaczy, którzy z falami spienionemi lubią brać się za bary i dla poszukiwaczy pereł drogocennych; dla tych, co wyjścia Wenery złotowłosej z pian błękitnych czekają i dla tych, co muszą pamiętać podania, że świat cały z morza wyszedł — i widzą, jak morze i niebo w jedną zlewają się nieskończoność...

Krzewi się zwykle marzycielstwo w czasach, kiedy życie zbiorowe uśpione jest lub zagwożdżone i nie zostawia pola naturom rozlewnym, czynnym albo też w czasach szału i rozpaczy, kiedy zatopienie się w rozmyślaniach, a nawet budowanie zamków na lodzie jedyną jest ucieczką przed wstrętem do bytu, lub jako wyraz jego — jedyną pociechą...

My w takich czasach nie żyjemy — mimo to kramarski tylko utylitaryzm odmówi uprawnienia marzeniu. Każdy czyn wielki, zanim znalazł ucieleśnienie, był marzeniem, każda idea, światy poruszająca, z marzenia wyszła; nawet bez tych widoków realizacyi, marzenie samo dla siebie jest piękne, jako swobodna gra sił naszych duchowych, jako wzniesienie nas ponad życie, nareszcie jako rozkosz przeżywania. Każde z tych uczuć jest poezyą, każde ujęte w formę artystyczną daje dzieło sztuki.

Nie wygaśnie też nigdy poezya marzenia — bujnie się krzewi i będzie coraz bardziej wzrastać w miarę wzbierania w nas uczuć głębokich, najosobistszych, najbezinteresowniejszych. Ale i na tem polu widać w ostatnich czasach różnicę nastroju, ewolucyę. Znika coraz bardziej ów *katzenjammer*, który charakteryzował był lirykę szkoły Tetmajerowskiej, marzenia przybierają ton męski, ton mocy i wysokich dążeń. Snują się nadal marzenia, z najrozmaitszych źródlisk duszy wypływające: u jednych z nadmiaru życia, u drugich z ubóstwa; jedni wypowiadają niemi istotę swą najprawdziwszą, drugim są maską, zasłoną, nareszcie zbytkiem, wypocznieniem. Jedni w niemocy lub niechęci życiowej zamykają się w sobie, jako arystokraci melancholii, drudzy jako budownicy form wytwornych, pałaców na lodzie pięknych, inni Mazepami są, na rumaku dręczącej myśli po stepach pędzą... Poza zakresem tych uczuć egotycznych, które od wieków małej ulegają zmianie, widać jednak w ostatnich czasach zwrot stanowczy; liryka rozełkana, zniewieściała, o potędze marzy; apatya i gnuśność poprzednia — o zdobyczach śni, o podbojach w państwie ducha własnego.

Bogactwo strun niezwykłe...

Oto Wincenty i Stanisław Brzozowscy. Poznaliśmy ich, jako typowych marzycieli, którym w godzinie zadumy wieczornej zapachy kwiatów umiłowanych korowody sprowadzają snów przeżytych i mar drogich, miłości minionych. Ale dusza wznosi się też ponad to życie egotyczne i Wincenty Brzozowski pragnie je przezwyciężyć, w krainy ulatywać bytu doskonałego, piękna najczystszego.

Śpiewajmy Ognia świętego objawy,
Od których Życie, Wiedza, Moc powstała:
Słońce i gwiazdy i księżyc złotawy —
Wiecznie im chwała!
Śpiewajmy Ognia Świętego objawy!

Niechaj nad nami kwitną Gwiazdy Boże,
Abyśmy duszy naszej nie splamili:
Ona ma białość na ciemnem jeziorze
Przedziwnej lilii.
Niechaj nad nami kwitną Gwiazdy Boże!

Niechaj nad nami świeci łuk księżyca,
Aby, w powoje srebrne owinięta,
Szła dusza nasza, cicha wędrownica,
Która pamięta...
Niechaj nad nami świeci łuk księżyca!

Niechaj nad nami płonie Wielkie Słońce,
Byśmy nie legli wśród smutku popiołów,
Lecz byli duchem, jak orły, lecące
Do Archaniołów!
Niechaj nad nami płonie Wielkie Słońce!

Melancholijny cień, zalegający duszę, odpadł; odkrywa ślady skrzydeł...

Śladów tych nie odsłaniał zgasły młodo Stanisław Brzozowski. Co się przeżyło, przeczuło, przemyślało, ze skarbcem duszy własnej do grobu powędrowało; dla świata miał oblicze, na którem wypisana jedna miłość: formy pięknej. I rzeźbił ją i nasycał najgorętszemi, to przymglonemi barwami, i kazał słowu dumać melancholijnie i łkać i wić się, to ścinał je w granitową formę sonetu; o Baudelaire'a je opierał, o Heredię, to znowu o Maeterlincka, tylko nie o kolumnę ducha własnego. Zostawił też pamięć tylko arystokraty słowa.

Ciążąc do organu, propagującego rozbieżność między sztuką a życiem, niektórzy poeci-marzyciele wyrobili sobie miano »grupy *Chimery*«. Łączy ich wspólne znamię: niechęć lub niezdolność do poezyi prometejskiej i zamknięcie się w świecie czystego piękna — zarówno psychicznego, jak i zewnętrznie formalnego. Pod tym względem ostatnim wszyscy prawie osiągnęli stopień nieznanej dawniej doskonałości.

Stanisław Wyrzykowski ma wśród tej grupy

barwę własną. Dyskretna ona, cicha, nieraz w anemię przechodzi. I w nim zamieszkała wybiegająca poza doczesność i materyalność tęsknota, ale uczucie to nie gwałtowne, szarpiące, buntownicze, lecz czasem bije hymnem modlitewnym: *Deo ignoto*, a najczęściej rozpływa się w łagodną, bladą melancholię. W państwo jego duszy nie przedziera się żaden krzyk życia, żaden ton dysharmonii świata, ale też żaden promień słońc nieznanych (opiewając *Duszę*, może tylko wyliczać jej atrybuty, którym na imię bezkres) — cisza tu panuje kontemplacyi bezpłodnej, ustępując tylko szeptom zachwytu nad pięknem niepojętem i nienazwanem, dumnem, wyśnionem. Tajni własnego ducha poeta nie odsłania, ogólny tylko suggeruje nastrój smutku, przechodzącego w rezygnacyę tęskną:

Śnij, dumne serce me, snów twoich złotą łódź
Po ciemnych głębiach mórz złowieszcza gwiazda wodzi;
Skrą błędną w mrokach tleć, skry błędne z siebie snuć,
To los twój, serce me, i los twej złotej łodzi.

Inną zupełnie jest indywidualność Maryi Komornickiej. W przeciwieństwie do innych kobiet, często bardzo uzdolnionych, ale bezosobowych, ma ona więcej indywidualności, niż talentu poetyckiego. Dusza, w której bezustannie wre, kotłuje, szarpie się coś w strzępy, to strzela bujnym kwiatem i pnie się ku wyżynom — jednakowoż nie powojem, nie około silnej kolumny ideowej, lecz w dal niebosiężną, siłą własną, ku gwieździe własnej. Natura to pełna imperatywów wewnętrznych, ale bez tego jednego, który stanowi rdzeń duszy, instynkt nieomylny — stąd po gwałtownych wzlotach znowu opadanie, stąd bezustanna walka o wyzwolenie, stąd od lat dziesięciu *Sturm und Drang-Feriode*. Natura więc dramatyczna; każda serya jej utworów to drugi akt tragedyi; akcya w pełnym już ruchu, wielkie sceny, wielkie słowa, wielkie gesty, napięcie w najwyższym stopniu —

aktu trzeciego, rozwiązania niema. Nie są niem owe momenty, kiedy dusza na skrzydłach nostalgii w baśni kraj wędruje, to znowu hymny żywiołom śpiewa — z nimi się mierzy — nieraz na ton ukojenia i ciszy śpiewa. Stany to przejściowe — jak cała twórczość Komornickiej do fazy przejściowej należy.

Wogóle zakwitła niwa poezyi w ostatnich czasach poetyckimi talentami kobiecymi, a cała bierność natury kobiecej przebija się w tem, że prawie wszystkie w krainie marzeń przebywają, do której czyn nigdy nie wejdzie; niepospolity nieraz artyzm fantazyę ich kształtuje i niewoli, pieści sny rozśpiewane, nie musnąwszy nawet skrzydłem rzeczywistości; prawie wszystkie są przytem zależne.

Talentowi Bronisławy Ostrowskiej (Edm. Mierz) wdzięk i wytworna prostota na imię. Uczucia jej nie goreją kwiatem płomiennym i nie są też cieplarnianym kwiatem; fantazya jej nie sięga szlaków niebieskich, a myśl nie przedziera opon bytu. — *Opale*, kamień ten najwytworniejszy i najskromniejszy, doskonale jej twórczość określa. Brzmią w niej dźwięki serdeczne o maju-królewiczu, o tej dziewczynie, co to chciałaby róść jako krzaki głogów lub dziewanna złota, o sercu, co w słonecznem złocie marzy o miesiąca blaskach srebrnych... Dłonie wyciągają się delikatne, miękkie, ciepłe; z oczu blaski padają »ciche, jak letnich nocy błyskawice«, z ust chętnie baśń wychodzi niezmiernie prosta, a prawdziwym urokiem poetyckim owiana...

Z talentów kobiecych, jakie w ostatniem dziesięcioleciu na niwie poetyckiej zakwitły, najszczerszą poezyą przemawia twórczość Kazimiery Zawistowskiej.

Pojawiające się w czasopismach już pierwsze jej poezye uderzały władztwem nad słowem, jakie tylko mistrze posiadają, formą zwięzłą, w najcenniejszych klejnotach rżniętą, oraz niezmiernie czułem obrazowaniem duszy współczesnej. Było w tem dużo zależności, szczególnie od poetów francuskich: Baudelaire'a, Alberta Samain'a, Klingsora, których wzorowo

Kazimiera Zawistowska.

tłómaczyła, dużo też obowiązkowej w dziewięćdziesiątych latach tęsknoty bez nazwy, oraz znużenia, dużo jednak i własnej, fascynującej indywidualności. Olśniewała nieznana w naszej poezyi kobiecej purpura krwi, odurzał wschodni jakby ton uniesień serdecznych, porywała szczerość uczucia, artystycznie swobodna w swej rozlewności, artystycznie opanowana

w wyrazie swym nieskalanie poetycznym, dalekim od wszelkiej pospolitości a także od wszelkiego pierwiastku bachicznego. Z natury bezwzględnie estetycznej, wyłoniła się pełna życia intenzywnego postać o dużych ciemnych oczach, raz ogniem wewnętrznym rozgorzałych, to rozmarzeniem tęsknem zamglonych, oczy prawdziwej kobiety, najprawdziwszej w naszej poezyi kobiecości.

Bogatą, rozległą jest skala uczuć młodo zgasłej. »Moja dusza« — śpiewa o sobie:

Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci —
Czasem nęcą ją gwiazdy, czasem usta świeże,
A czasem księżycowe ściele sobie leże
I z niego w wir życiowych rzuca się zamieci.

Moja dusza jest pieśnią lat długich stuleci —
Czasem rzewna, jak święte prababek pacierze,
Czasem, myślą goniąca mord, krew i grabieże,
Jak rumak bezwędzidlny, rozhukany leci...

Z tego chaosu wyłania się serce, wezbrane miłością, żywą, prawdziwą, dumną w swojej radości z tego, że żyje, że znalazło wcielenie, ukochanie swoje. Wszystkie tony rozbrzmiewają z tej bogatej, rozedrganej liry »z tęczy i ze krwi chmury« — ale nawet w szczęściu najwyższem, w ekstazie bezpamiętnej, nie opuszcza jej »tęsknica stepów, widmo, co zabija«... I świadoma jest, że »królestwo moje nie na tej ziemi«...

Świat uczucia, świat fantazyi, był jej królestwem — prawdziwem królestwem, gdzie władała pani słowa i gestu prawdziwie królewskiego, a zawsze tak prawdziwie kobiecego. I wskrzeszała wszechmocnem swem słowem zamarłe postacie, by wydzierać im tajemnicę ich miłości i wskrzeszała »romantykę« dawną:

...mroki, w marmury okolone białe,
Rozwleczonych kadzideł błękitnawe ślady,
I rzewne, średniowieczne, naiwne ballady
W dźwięk gitary zaklęte idyle nieśmiałe...

aby kończyć *pieśnią nad pieśniami* — pieśnią korną i modlitewną u stóp Tej, co symbolizuje Ból i Wszechmiłość i Łaskę...

Obok tej duszy, tętniącej krwią tak prawdziwą, obok poezyi, której każdy wyraz drga szczerością uczucia i najwierniej oddaje przeżycie własne, obok tej siły, namiętności, samej w sobie już będącej poezyą — inni młodzi poeci, »czystemu« hołdujący artyzmowi, niewiele wnoszą do sztuki nowych motywów, nowych skarbów, sporo za to zimna; dużo wprawdzie sztuki, lecz i niemało sztuczności. »Był — powiada trafnie Tadeusz Sobolewski — okres niedawny, jeszcze niezamknięty, kiedy nasza poezya rozbrzmiewała tylko tonami miękkimi i nieskończenie nikłymi, dochodzącymi aż do rozmglenia się; rozpostarła się w niej z dziwną jakąś powszechnością niemoc jesiennej agonii, zatapianej smutkiem, pełnej nieugaszonych pragnień, ogromne upodobanie we wszystkiem, co ciche, senne, tajemnicze i pełne milczenia — przy sporej często przymieszce egzotyzmu w obrazach i symbolicznych metaforach, przeniesionych z obcej kultury — z obcej natury, więc i dla wyobraźni obcych. Nawet ból, gniew, rozkosz i upojenie zmysłowe nie znachodziły żywiołowej siły wybuchu. Dusze poetów za kartami skryte, zdawały się być cienką, wątłą linią, wydłużoną niezmiernie gdzieś w nieskończoność. Kładła na nie swe dłonie tęsknota — oczywiście zawsze mistyczna i nieokreślona. Nirwana także miała swój częsty udział w rozmaitych inwokacyach.

Ale z czasem, i to krótkim, poezya ta wyrobiła pewnego rodzaju estetykę, nieskodyfikowaną i niewyrażoną wprawdzie nigdzie, mimo to istniejącą — estetykę, która uznawała tylko te powyżej opisane stany duchowe, a tem samem naginała ku nim twórcze dusze, narzucając im lub suggerując pewne nastroje uczuciowe, lub, co gorsza, wypaczając w karykaturę. Rozmiękczenie dusz zaczęło się na całej linii. Wraz z tą estetyką wszedł do poezyi cały aparat dekoracyjny rozmaitych wizyj zmierzchu, nocy, cieplarnianych dziwnych kwiatów, mu-

zyk, woni, mistycznych królewien, alei, łąk i gotowy inwentarz słowny, złożony z różnych pałaców, dzwonów i okien duszy, rozpacznych łkań, rąk podniesionych w niemej rozpaczy i t. p.«.

Między talentami, które do kategoryi tak trafnie przez Sobolewskiego scharakteryzowanej zaliczać należy, jest kilka, wyróżniających się przynajmniej kunsztem formy do wysokiego stopnia posuniętym. Treść nikłą i wiotką zdołają oprawić nieraz w ramę istotnie wspaniałą, wygrać ją muzyką tak subtelną, namalować akwarelą tak wdzięczną, że im miana artystów niepodobna odmówić.

Malarzem subtelnym okazał się Edward Leszczyński. Natura chłodna, wykwintna, subtelna, bez żywiołowych uczuć, które przy rozwiniętym intelektualizmie mogłyby być transponowane w wielkie idee — błądzi po świecie, chwytając głównie zewnętrzne piętno, opiera się o cudze filary; jako własny ma ton dyskretnej tęsknoty. Jedno ze zwycięstw kultury nad duszą, ale ileż to wieków kultury potrzeba, aby wyrósł taki kwiat — bez korzeni! Nie jest też długotrwałem wrażenie jego artyzmu, choć pieści słuch nieskalaną melodyą słowa, choć pieści wzrok najsubtelniejszymi barw odcieniami. Formalne tylko daje arcydziełka, jak ów n. p. czarem słów wsławiony wiersz:

WIECZOREM.

Na pól obszarach kłosy zbóż
wiszą
w sennej martwocie,
Ukołysane jasnych zórz
ciszą,
skąpane w złocie.
Rozchwiane w obłok drżący, mdły –
wstają
opary czyste;
Rusałki białe z nocnej mgły
tkają
szaty świetliste.

Mistycznym zdrojem w państwie mar
biją
fontanny senne,
Nektar zapomnień z złotych czar
piją
duchy płomienne.

Malarskimi nastrojami stara się działać Henryk Zbierzchowski, ale pejzaże jego dość są prymitywne, paleta niezbyt bogatą. Z obrazów jego przemawia jednak pewien rytm uczucia, żyje w nich istotne przeżycie duchowe, niezbyt głębokie, bardzo młodzieńcze, którego w szerszą koncepcyę myślową przetworzyć nie umiał, udzielające się jednak cichym, muzycznym nastrojem. Głębiej nie wstrząśnie — nawet gdy niezbyt górną swą fantazyę fantastycznością przystroi, gdy do *Groty* tajemniczej prowadzi, która ma rychło przemienić się w duszę własną, nawet gdy szczerze przejmie nas łkaniem jesieni; natura poety łagodna jest i prosta. Najlepiej też wyraża łagodnego smutku nastroje słowem prostem, lirycznem. Pochlebia sobie bezwątpienia, mówiąc w *Modlitwie:* »Bo drzemie we mnie moc huraganowa« — wywołuje jednak wrażenie prawdy, gdy dalej mówi:

I zachowałem niby skarb w tej męce
— Kiedy mię porwie grzechu toń zdradziecka —
Ból, co nad wszystkiem załamuje ręce,
I niezmącone jasne oczy dziecka.

Litania podobnych liryków dałaby się powiększyć o kilkanaście, kilkadziesiąt nazwisk. Co rok wychodzi kopa ozdobnych tomików, opiewających tęsknoty, żale, smutki — z dziwną jednostajnością i monotonią. Każdy z nich, pojawiwszy się kilkanaście lat temu, byłby silne wywarł wrażenie — dzisiaj powiększa tylko szereg epigonów szkoły Tetmajera i naśladowców *Chimery* — z jej ucieczką od życia, z jej atmosferą cieplarnianą.

Zaroiły się lasy od szczebiotu słowików, szklą się wśród drzew ciemnych tajemnicze jeziora, żeglują białe łabędzie, wznoszą się opary — z łez, chmur i z tęsknot. Przy całej wytworności — obrazowanie dziwnie ubogie, przy całej pozie głębi — myśl bardzo skromniutka. Panami formy są prawie wszyscy, ale dusze ich przeważnie czcze, wiotkie, koncepcye ideowe zadziwiająco ubogie. Dusza-absolut-nieskończoność — wielkiemi temi słowami wszyscy bez wyjątku operują, rzadko umiejąc powiedzieć o tem coś nowego i zajmującego. Skąpa, w kółko kręcąca się filozofia. Jedna kartka idealisty niemieckiego, który świat postawił na głowie, jedna kartka Mickiewicza lub Słowackiego, którzy świat postawili na sercu, więcej zawiera idei przewrotowych, niż cała ta poezya, o ile usiłuje być myślową. I skądże ma czerpać, skoro się odcina od niewyczerpanego nauczyciela-życia. Sprawdza się przekleństwo, przewidziane przez Miriama w przedmowie do Maeterlincka, że sztuka, odbiegając od świata zewnętrznego, naprzód — traci również możność należytego ogarnięcia całości i osiągnięcia pełni wszechstronności; zawierając wyłącznie i zupełnie marzeniu, dochodzi częstokroć do próżnego fantazyowania. Taki też los niemałej liczby wierszopisów, z dumą zaliczających się do wybrańców czystej sztuki, do kapłanów świątyni, niesplamionej krwią żadnej ofiary »społecznej«. Tracą związek ze społeczeństwem, z życiem, z najbliższymi przejawami »absolutu«, nam dostępnymi. Poezya staje się czemś egzotycznem, popisem, często żonglerstwem, polegającem na dobieraniu pojęć przeciwstawnych, słów śpiewnych, to znowu o ile możności z najdalszych sfer dziką logiką sprzągniętych, w najlepszym razie sztuką nie pięknego słowa, ile pięknych słów, sztuką dla sztukmistrzów, *Artistenkunst;* duch z niej ulatuje, zostaje szemat konwencyonalny, który przy większym lub mniejszym zasobie kultury i pracowitości każdy może sobie przyswoić.

Na tem też kończy niemała liczba młodzieńców i dzie-

wic, uprawiających »czystą sztukę«, wolną od »balastu« ideowego problemów. »Indywidualiści konsekwentnie« nie pojmują, że indywidualistą nie okazuje się ostatecznie człowiek na pustyni, lecz w życiu zbiorowem; indywidualiści, pozbawieni ostatniej indywidualności, bez chęci lub zdolności do zlewania się z Duszą zbiorową, kończą na nizaniu paciorków kolorowych a brzęczących, na okrywaniu pięknemi szmatkami — nietyle nagości, ile pustki własnej. Stąd niesłychana monotonia tej kategoryi poetów, stąd cechy gromadne, jak rozjęczanie się, roztęsknienie, znużenie ogólne, stąd słownikarstwo wspólne. Kontynuatorzy to doby minionej, która żyła nie nadaremnie, bo z jej fermentów i bolów narodziła się nowa doba; przejściowy ów okres był zatem — dziś to już stwierdzić możemy — potrzebny. Tylko to, co u pierwszych schyłkowców było dramatem życiowym, bolem głęboko odczutym, uczciwością artystyczną i etyczną, dzisiaj młodzieńcy rozmaici przejmują jako gotowy już szemat, jak prowincya — przybyłe z Paryża, tamże przed laty popularne mody. To, co u mistrza było koniecznym wypływem organizacyi psychofizyologicznej, szczerością i potęgą, przemienia się w receptę, w manierę, w epidemię. Najszczersze hasła krakowskiej »Młodej Polski« stają się frazesem, etykietą dla histeryj — robionych, dla misteryj — za któremi nic się nie kryje. Mnożą się ciągle półtalenty, homunculusy, dusze zaczadzone, dusze zakatarzone, dusze suchotnicze, teoryą, jękiem, grandezzą, przekleństwy, konwulsyą, rozmachem ku szpitalowi lub ku gigantyczności zakłócający powietrze. Mnożą się ciągle dekadenci, schyłkowcy, nastrojowcy, nerwowcy, anarchiści ducha, anti-społecznicy, symboliści, mistycy, nadludzie, magowie, prorocy absolutu, nagiej duszy, nagiego ciała, esteci, sataniści, dyabolicy, usiłują nowy kierunek — nowe kierunki doprowadzić do doskonałości, do szczytu, do absurdu. Wytwarza się specyalny słownik, złożony z wyrazów, które u tych, co je pierwsi wypowiedzieli, miały szczerość, brzemię konieczności, głębię —

obecnie stają się dekoracyą. Ciągle więc jeszcze mnożą się Nirwany i szatany, dłonie łkające nad rozpaczą bytu, białe łabędzie pływają po sennych, zadumanych wodach, fauny i satyry odbywają »mistyczny« obrządek, pławią się w pysze kolorów, spoglądają na Sfinksa absolutu i słyszą prowokacye demoniczne... Każdy z tych poetów ma pogardę dla tłumu, jak cesarz chiński jest synem słońca i bratem księżyca, opłakuje raj swój utracony i rozbrajającą bezsilność młodych starców.

Nie okupią tych braków zalety techniczne, nieraz wysokie, symbole pseudo-głębokie. Symbolizm robiony — dekadentyzm szczery... Rozmaitego rodzaju filistrzy mają czem karmić swój dowcip, mają morderczą broń przeciw wszystkim nowatorom i wymysłom, ale objawy te świadczą o czemś wręcz przeciwnem: o tem, że poezya symboliczna powszechnie już się przyjęła, formy jej stały się obowiązującemi nawet dla tych, którzy nowej treści w sobie nie mają. Tak był czas, kiedy każdy poważny człowiek kuł odę, po zwycięstwie Mickiewicza — polała się była prawdziwa powódź ballad, po Zaleskim każdy dosiadał konika z wołaniem: hop-hop! Tłum — lubo indywidualistów — garnie się zawsze tylko do zwycięzców. Zwycięzcą w danym wypadku jest poezya, poezya nowa, neoromantyczna, symboliczna. Tłum formy jej podpatrzył — nie wnika jednak w głąb, nie widzi, że poezya ta nawiązała już nić łączną z romantyzmem pierwszym wieszczów, że Wyspiański, Kasprowicz, Żeromski są czemś więcej, niż artystami.

Ale oto wśród najmłodszych zjawił się czystej krwi liryk, któremu danem było wnieść w tę atmosferę nowy ton, silny, własny i głęboko oddziałać nim na rówieśników.

Już od pierwszych występów uderzała postać Leopolda Staffa dziwnym czarem skupienia i ciszy, tej ciszy, z której wypadają błyskawice. Stanął »spokojny — jak mówi Wyspiański — spokojny, a czysty«, czysty wśród odmętów, które więcej zgłębił, niż inni rówieśnicy, spokojny mocą celu,

który sobie zakreślił świadomie — spokojny i czysty, jak toń głęboka, jak struna napięta, jak wszystko, co w lazurze skąpane i słońcu. Dusza poety nie należy bynajmniej do śniących jeszcze o Edenie w cieniu drzewa wiadomości dobrego i złego, którego jabłka nie zdążyli dotąd skosztować. Staff jest człowiekiem zupełnie nowoczesnym, który zmierzył wierzchołki i otchłanie życia. Prześnił dawno piękny sen dziecięctwa — własnego i wszechludzkiego, piękną bajkę, symbolizującą wiarę i tęcze i cuda skrzydlate. »Było to dawno!« ach dawno! W wieczorną godzinę zadumy przesuwają się przed nim wszystkie duchy rajskiej dziedziny ułudy — wszystkie królewny, karły, krasnoludki:

Zbliżcie się, proszę bardzo, ukochane karły.
O poznaję was wszystkich... lecz... jacyś odmienni
Jesteście... późna pora... więc możeście senni...
Nie? Więc smutni? — „ach, nasze królewny pomarły
W więziennych lochach, w mrocznej, podziemnej pieczarze,
Dlatego niewesołe są dziś nasze twarze."

Żal mi was... Lecz jak dzisiaj wygląda wasz parów
Górski, w którym mieszkacie? — „Nie mamy już skarbów.
Olbrzym odkrył kryjówkę pośród skalnych garbów"...
Zapomnijcie! Dziś trzeba się śmiać! — „Wśród chojarów
Gąszczy zostały śmiechy wesołej swawoli.
Lecz powiedz, czemuś smutny ty, co ciebie boli?"...

Nie jestem wcale smutny! Owszem chcę zabawy...
Po to was przywołałem... Śmiejcie się bo wierzę,
Że zawsze jeszcze walczą zwycięsko rycerze,
Których w bój prowadzicie... — „Dawniej na bój krwawy
Rwałeś się z nimi całą duszą rozognioną...
Dziwno nam... Gdzież twój zapał? wystygłoż twe łono?"

— Czyż nie wiecie? Jam walczył, lecz... skończyłem klęską...

»Było to już dawno« — w zamierzchłych czasach romantyzmu. Przeminął — i przeminął też Olimp mityczny, który

owymi karłami i królewnemi i rycerzami władał... Walczył poeta, walczył z sobą o byt tego świata czarodziejskiego, lecz poniósł klęskę...

Leopold Staff.

Ale nie wpadł w rozstrój, w rozpacz, w zwątpienie. Uratowała go naczelna siła jego organizacyi psychicznej: refleksya. Władza, przez Micińskiego w kiełkach już zdeptana, nawet dla kontroli w pomoc nie przyzywana, u Staffa na szczycie stoi jego uzdolnień i natchnień twórczych, bystrem okiem obejmuje wszystkie ich szeregi, silną dłonią wiedzie je w pole. Refleksya, wykarmiona wszystkiemi doświadczeniami przeszłości i wpływami wszystkimi czasu; refleksya, która jednak nie byłaby poezyą, gdyby jej nie przepajało szczere, ciepłe, prawdziwe uczucie. Refleksya, — i Staff obejmuje świat myśli, niezwykły u twórcy tak młodego liczbą lat swoich; uczucie — i kąpie ten świat w sercu, nasyca krwią ciepłą; niczego nie przepali, w żadnym labiryncie się nie zgubi — panuje nad swoją twórczością i umie wlać w nią stopień dojrzałości, stan harmonii, jakiego nie spotykamy u żadnego prawie przedstawiciela młodych...

Ta cecha naczelna pozwoliła poecie przeboleć bankructwo ideałów dawnych, stanąć na ruinach ze spokojem organizatora, z myślą budowniczego. W pomoc przyszła mu druga jego naczelna cecha poetycka: marzenie. Nie jest niewolnikiem rzeczywistości, nie jest Tomaszem racyonalistycznym.

Tylko duch słaby, by wierzyć w sny swoje
Musi je dłoni dotknięciem uderzyć —
Ja niemożności niezniszczalne roję,
Bowiem w to umiem wierzyć, w co chcę wierzyć!

I bogaty w ten dar, złamawszy skrzydła młodociane, nie spada w odmęty — umie wznieść się wysoko i daleko, zadzwonić sercem na odjazd od brzegów dotychczasowych...

Każdy mój dzień był do odjazdu gotów
W kraj, co się „gdziebądź, byle w bezkres" zowie —
Bom jest bajeczny ptak dalekich lotów
I wiecznie cuda nieuchwytne łowię!

A skrzydła te: refleksyi — marzenia uniosły go w kraj wyśniony, własny, odrębny. Nie będzie nim świat zewnętrzny złud i pozorów, ani też w gruzach leżące wzgórze Olimpu dawnego, jeno świat, który sobie świadomą, silną sam wykuł dłonią. Świat własnego ja, i nieograniczonego państwa wewnętrznego. Swiat wiary i skarbów, które z głębi własnego wydobędzie ducha. I istotnie dzieła tego wielkiego dokonywa w naszych oczach wpatrzony w wysoki ideał Nietzschego, uszlachetniony i uświęcony przez Słowackiego: marzy o człowieku-potędze, człowieku-żywiole, napełnionym jednak myślą samowiedną i jasną, o człowieku dostojnym mocą swej woli, szlachectwem swego ideału doskonalenia się, dumą swej walki. Walczy więc bezwzględnie z wszelkim chwastem i złem, słabością i skażeniem grożącem temu pięknu, którem chce duszę swą uczynić. Jak *Kowal* stoi nad »bezkształtną masą kruszców drogocennych«, które zaległy pierś jego,

Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.

Życie podług tej koncepcyi, to wcielenie mytu Mocy i dumy, mytu wyśnionego w własnej wyobraźni, ideału po-

stawionego sobie siłą intelektu i woli, bez względu na realność jego i realizacyę.

Tutaj wkrąg błota i słota i dżdże...
Tam cuda, chociaż niewidne i mgliste.
A jeśli niema... ja je śnię!
I to jest zdobycz moja...

— »Wasz świat prawdziwy, ale mój piękniejszy« — mówi na innem miejscu pielgrzym wesoły, dążący z piosenką na ustach ku nieistniejącemu może, pewnie nieistniejącemu miastu cudów, rozśpiewany weselem i radością z awanturniczości swej podróży, ze słońca i czarów, które spotyka, z pełni sił, z pokonywania przeszkód, z prężności i wzrastania swego ja, z nieskończoności ideału... Gdy sceptycyzm odebrał nam dogmaty i wszelkie objektywne kryterya, pozostaje jeszcze poczucie wolności wewnętrznej, zdolnej ulatywać w bezkresy, budować sobie wieże niebosiężne i cały świat wznosić do tej wyżyny. »Mam duszę i samotność, więc wszystko mi dano« — i wszystko też posiada w tem królestwie, na którego zdobycie hartu potrzeba żelaznego, na którego utrzymanie więcej potrzeba niezłomności, niż na obronę *Skarbu* realnego, bo nie daje ono nagród i plonów. Więc nie ideał szczęścia króluje na szczycie tej wieży, nie port wypoczynku i rozkoszy, lecz gwiazda doskonalenia się, gwiazda bezustannie w dal mknąca, choćbyśmy w wyższe regiony wieżę naszą posuwali, ideał kresu nie znający, bezustannego wymagający pochodu i wznoszenia się wieków, pokoleń, dla jednostek bój i moc i wzrost duszy, wzgarda dla słabości, imperatyw czynu, jako jedynych szczeblów nieskończonej tej drabiny. I z piersi, wezbranej tą pełnią życia, na gruzach wiar pozytywnych i metafizyki rozpryśniętej poprzedników, śpiewa epopeję o *Mistrzu Twardowskim*. Hymn boskiej młodości, zwiastującej skarlałym ewangelię Mocy, Wielkości.

... Nie po szczęście idziemy w zamęty
Walki. Bo inne nam życie nagrody
Przyrzekło. Duch nasz wielką pychą święty
Na inne, większe powiedzie nas gody!
Otośmy naród z potęgi poczęty,
Niech ku potędze nie ma nam przeszkody!
Idziemy pieśnią podniebną, rycerską
Żyć! Nie — szczęśliwie, ale bohatersko.

My nie po szczęście idziem w krwawe boje,
O, bracia! Małym my zostawmy szczęście!
My na mocarne idziem nieukoje!
Niegdyś ja z szałem podnosiłem pięście
O szczęście wasze i o szczęście moje!
O, bracia! Ducha i ramiona tężcie!
Dziś piję do was pełną życia czaszą!
Za wielkość moją i za wielkość waszą!

Jakiej-to potrzeba kultury, wyrobionej przez poprzedników, jakiego oczyszczenia atmosfery gromami a ziemi — wojnami, aby mogła zakwitnąć podobna roślina! Po latach »burzy i naporu«, rozdarcia i szukania, pojawiają się czasem także w literaturach typy młodych, bogate w hart i doświadczenie przeszłości, a w jasny wzrok i czujną myśl awangardy, typy ciche, skoncentrowane, przedwcześnie dojrzałe i zrównoważone; po burzycielach — architekci, po zbieraczach materyałów — spokojni syntetycy, po fermentach — zdrowy, krzepiący napój. Podobnie po latach zamieszek i wojen dojrzewają w społeczeństwach typy pokojowe, organizatorzy i twórcy bogactw. Taką siłą organizatorską, pokojową i dobroczynną po wielkich poszukiwaczach i bojownikach jest Staff. Podobnie, jak najwięksi twórcy ostatniej doby, oznacza przezwyciężenie dekadentyzmu, zharmonizowanie sztuki z życiem, a jakkolwiek w ogniu bojowym tego życia nie stoi, jakkolwiek czystej krwi indywidualista — wywyższa typ człowieczy, ideałem Mocy, Bohaterstwa przejmuje, jednym jest z jasnych Prometeidów...

I rozchodzi się ten ton szeroko i udziela się coraz szerszej plejadzie młodych. Coraz więcej ich walczy z dawną niemocą, depcą próchno, tłumią kruczą pieśń śmierci — życia pieśń śpiewają, wielkie potwierdzenie, spokój siły. Mają w sobie imperatywy, stąd zdolność do życia. Jedni — Adam Stodor, Józef Wiśniowski — bardzo są przejęci Kasprowiczem, zamało jednak mają w sobie; liczna gromadka pozostaje pod niezaprzeczonym wpływem Staffa. Charakterystycznem dla grupki marzycieli Siły jest oparcie się o ziemię, o moce żywiołowe; wydobywanie z swej duszy pierwiastków prastarych, słowiańskich.

D-mol długo chodziła po rozłogach codzienności, szukając »słów srebrnych i jasnych, jak pył brzasku od gwiazd bożych rażący«, taflę wód śledziła gładką, odbijającą i turkus nieba i chmury niestałe. Ale pod tą taflą! W głębiach spoczywają skarby, których oko jeszcze nie dotknęło, śpią królewicze i królewne, jak marzenie piękne, czekające cudu — przebudzenia, plączą się liany, rośnie paproć cudowna i twór niejeden potężny przeciąga członki swe leniwe. Drzemie to wszystko, zaklęte, tajemnicze, obce sobie, obce słońcu, czasem jeno w przeczuciu migocące swem światłem. A gdy nadchodzi chwila poetyckiego sam na sam z duszą, gdy jesień zacznie wygrywać swą symfonię posępną, zwołującą do samotni wszystkie widma i żałości, wtenczas wzrok ucieka od marnej dnia powierzchni, błądzi po bezkresach, zaczyna szukać, śledzić, promieniami żrącej tęsknoty ciągnąc owe żywoty ukryte, owe harfy uspione, owe podziemia rojne i bogate, które mogłyby czarem świat napełnić, jednem morzem blasków go uczynić, gdy teraz liście żółte po nim tańczą i szaruga zimna go siecze... Tęsknota chwyta setkami, tysiącami swych szponów. Życie rzeczywiste — torturą, i bólem poi i szyderstwem szumi i śmierć maluje... w otchłań niebytu się pogrąża.

W ostatnich czasach tony molowe z lutni poetki ustą-

piły, uderza ona w akordy silne, rozwiośnione. Stąd idzie rozlewność, moc świeża. »Bóg pogody i bóg znojnych cisz« rozgościł się w sercu i prowadzi poetkę w chramy świętości natury, w gontyny uczuć żywiących, w pola żytnie, skąd »żeńce... z pieśnią jeno przyjdą na okrężne«, lub zaciężny huflec zatętni. I z duszy wezbranej wydziera się pieśń wiary:

Piję Życie — i niepamięć Życia
I trwać chcę,
Bo nie jestem prochem,
Ale żywą, nieśmiertelną
Baśnią o słońcu,
Ale wiecznotrwałą,
Czystą falą świętego zdroja!
Żyć będę — i urągam śmierci!

»Niech będzie pochwalona Piękność, Dobroć, Duma i Moc duszy człowieczej!« woła w *Posłaniu do dusz* Józef Ruffer. Zadużo inwokacyj w jego wierszach, jak wogóle w piersi młodzieńczej, dużo pieszczenia się skarbami swej duszy i hasłami — wyrozumowanemi —, przeważa jednak ton duszy marzycielskiej, rozmiłowanej w wspomnieniach i zadumach, wydobywającej z surowej rudy życia dostojność, piękno, siłę. Jest woń i soczystość w uczuciowości kontemplacyjnej tej młodości, jest wizya życia, jako potęgi kosmicznej, z którą człowiek dramatycznie zmaga się, by róść i potężnieć...

Brak tych soków wonnych, młodzieńczych, w pięknych, z grecka stylizowanych wazach Józefa Jedlicza. W podhalaninie tym młodym, który zapowiada *Pieśń słoneczną*, najmniej właśnie słońca, nic strzelistości, wichru, krwi czerwonej jego rodu. Erotyk — atramentem trochę rozwodnionym pisze, satyrze jego brak ostrza. Zemściło się miasto na synu gór: dało mu bladość myśli wytężonej, przeczulenie drgające bezustannie nerwobólami — i formy poprawne, chłodne, na mistrzach wzorowane. Nawet *Legendę pól* pragnie stylizować,

postacie »przodków«, »Tantalów«, straszną przemocą wieków ujarzmionych, opiewa z chłodem estetycznym, duszy ich ni losów nie sięgając. I byłby tylko epigonem smutnym, gdyby nie podziemna żyła ognia, którą »czuć od czasu do czasu pod marmurem jego słowa toczonego, gdyby nie nuta zmagania się, porywów, tęsknicy twórczej, mocy zwycięskiej...

O wyzwolenie swej indywidualności walczy też Kazimierz Wroczyński. Nie stopiły się jeszcze szlachetne metale duszy młodzieńczej w twór hartowny i czysty, ale żar jest i poeta rzuca weń kruszce dłonią pewną, wybredną, oczywiście nie bez młodzieńczej pozy. I rozmach wielki i dech szeroki czuć w strofach jego o *Woli:*

Ja — skalny, dziki ptak, mych szponów grotem
Rozdzieram burzom pierś; jak błyskawica,
Na strzępy chmury drę spojrzeniem krwawozłotem.
Na wielki wzywam bój gór grozę sinolicą.
Ja — wzgardę szczytów mam, co drzemią w srebrze,
Bom zwalczył widmo snów w zamczysku starem...

Najoryginalniejszą może postacią współczesnej liryki, zupełną antytezą zrównoważonego, nawpół klasycznego ducha Staffa jest Tadeusz Miciński, liryk-ekstatyk, wielbiący mrok mistyczny, wpatrzony w otchłań bezsłoneczną, w tajnie bezdenne. Jeżeli romantyzmem jest sztuka Nieświadomego, to Miciński jest najprawdziwszym w naszych czasach romantykiem, twórczość jego nie jest rozjaśniona chyba ani jednym płomieniem samowiedzy mózgowej, poezya jego — jedną erupcyą z najtajniejszych pokładów duszy, dokąd nie sięga żadna norma intelektualizmu, żadne prawidło logiki racyonalnej; stąd bezustannie w niebo bije lawa uczucia, wśród pióropuszów dymu i chmur płomieni, a nad temi bieleje ekstatyczna, w niebo wpatrzona twarz mistyczna. Ta organizacya psychiczna, wykarmiona, wychowana na wielkich romantykach narodowych, stworzyła najodrębniejszą może duszę,

Tadeusz Miciński.

jaka w ostatniej chwili w poezyi naszej przemówiła, z duchami raczej mistyków Hiszpanii i Belgii spokrewnioną, niż z realistyczną, ekstenzywną naturą polską, tonem swym łączącą się z tymi największymi, którzy naturę ową pragną przeanielić, wpoić w nią pisma swoje, żywoty swoje — pisma i żywoty świętych. Oddalił się Miciński wiekiem całym od wiary ich prostoty i prostoty ich wiary — ale strój duszy jego tensam, tasama w mrokach »światła kolumna«. U żadnego z współczesnych ton nie jest tak bezustannie wysokim, tak trwale napiętym, jak w poezyi Micińskiego. Wyższym jest u Wyspiańskiego, ale nie tak ciągłym, bo ten schodzi czasem z wież swoich podgwiezdnych na ziemię, schodzi między ludzi zwyczajnych, oddycha uczuciami ziemskiemi, albo daje folgę obrazom czystego, malarskiego piękna i my wśród jego widoków odpoczywamy nabierając tchu do dalszych lotów. Miciński ani na chwilę nie zniża skrzydeł — a już forma jego wyrywa nas z toni codzienności na wyżyny nie każdemu dostępne.

Poezya skojarzeń uczuciowych zamiast racyonalistycznych, poezya operująca li symbolami, nie bezpośrednim stanem ducha, poezya ta znajduje w Micińskim jeden z najwyższych wyrazów. A służy mu fantazya iście olbrzymia a zarazem wiedza niemała, które dozwalają na asocyacye idei ogromne, nagłe, niezwykłe: ma Miciński zapas obrazów

ze wszystkich wzięty nieb i piekieł, ludów i kultur, zapas klejnotów najkunsztowniej rzeźbionych:

Z czarnych kryształów mój pałac — w gryfy lemury rżnięty —
gwiazdy przez witraż świecą zamarznięty.
Perły posadzką, w kolorach namioty —
huczą nademną gdzieś przeznaczeń młoty.
Myśl moja rzeźbi posągowe mary
(na Jowiszowem czole stygmat kary).
Po salach błądzę, jako lew skrzydlaty,
(echem grobowem wtórzą kazamaty).
W melodyach ciszy nie zadrga zasłona
(w trumnie z ołowiu ktoś jęczy i kona).
Mrok zimny pluszcze w spiżowe podwoje
(gwiazdy migocą w zmarłe serce moje).

Każde słowo — zaklęcie obrazu, każdy obraz — dreszcz wewnętrzny, każde uczucie — przepaść. Powietrze przesycone najrzadszemi wonnościami i jękiem czarnym, a rzadko, rzadko wpada tu kwiat z polskiej grzędy, głos nieuczonej piosnki polskiej, by orzeźwić, ukoić. Chwyta nas ów ton natężony odrazu w rytm nieregularny, w prozodyę bez reguł i form uświęconych, ni to w nurt podziemny, kipiący, wznosi nas na spienionych swych falach coraz wyżej i wyżej — dytyramb kończy ekstatycznym wybuchem uczuć, jakby lawy, której źródło wśród niedostrzegalnych, kruszce stapiających ogni wnętrza globu, a pióropusz gwiaździsty niebiosa przebija...

Przebija i nurzy się znowu w ciemności. Bo wszystkie ludy i czasy dawno przywykły Gwiazdy o losy pytać, nie słońca. Bo dla nas słońce dawno zgasło, a życie duszy ciemne jest i głębokie, jak dno oceanów. Bo »serce, ty jedno-wiecznym bólem«, bo życie jest karą, bo życie pokutą srogą, bo straciliśmy raj romantyzmu. I odtąd

Nie pragnę słońca — osamotniony —
z krzykiem złowieszczym upiornych snów,
bogowie mogił — jam był pojony
jak wy — ambrozyą — i mlekiem lwów.

Pogrom straszny, ostateczny, i poeta poznaje:

Na poboju legło sto tysięcy
młodzianów —
każdy jęk, każda rana więcej
mówi, niż mądrość brahmanów,
bo umierał wszechświat w każdem łonie
a bóg-słońce szydziło na tronie.

I »burze, wichry, grady i szron« szaleją w duszy:

słysząc Judasza cekiny i Piłatową
sprawiedliwość —

a jednak... A jednak myśl o Termopilach nie zginęła... A jednak choć »o Chryste — i Tyś minął«, — choć »żaden z zaświatów skrzydłami nie oprzędnie« — człowiek sam sobie jest sterem i wiosłem. Jesteśmy na drodze do syntezy.

Gwiazdy wydały nademną sąd:
— wieczną jest ciemność, wiecznym jest błąd.
— Ty budowniku nadgwiezdnych wież
— będziesz się tułał jak dziki zwierz,
— zapadnie każdy pod tobą ląd —
— wśród ognia zmarzniesz — stlisz się jak lont.
A gwiazdom odparł królewski duch:
Wam przeznaczono okrężny ruch,
mojej wolności dowodem błąd,
serce me dźwiga w głębinach ląd.
Poszumy płaczą mogilnych drzew,
lecz w barce życia płynie mój śpiew.
Ja budowniczy nadgwiezdnych miast
szydzę z rozpaczy gasnących gwiazd.

Ciąży na nas Ananke, ale wewnętrznego poczucia wolności nikt nam nie odbierze. A jeśli tak — to możemy, a skoro możemy — to i musimy iść *excelsior!* Nie o kuli rozumu — »s e r c e me dźwiga w głębinach ląd!«

Ptaki nie mają dróg — lecz nie błądzą —
dusza ma własne gwiazdy i tajniki...

I ta tajemnica w nas gorejąca wskrzesza i daje pewność i woła w ekstazie:

Oto wyschły w posusze las dębów —
zapalę —
i tryśnie z ożywionych zrębów
ognia zachwyt i nie żale —
kto się dotknie mego mroku —
wzleci jak perkun w obłoku.

Ja nie będę wam grał pieśni smutnej,
o Cienie!
lecz dam tryumf dumny i okrutny,
co zawali błękitów sklepienie
i zdruzgoce —
waszych bogów tęskniących bezmoce.

I powiodę was w kraj zórz polarnych
z dźwiękiem rogów —
i zakrwawię u kamieni ofiarnych —
i przekuję was ludzi w półbogów —
dziką pieśnią serca wam zachwycę —
a do ręki dam grom — i orlicę.

Grom i orlicę... Zwycięstwo życia — przez przezwyciężenie życia. Z mroków dzień — z walki Moc!

Stanisław Brzozowski, urodz. 1876, umarł w Warszawie 23 kwietnia 1901. Wybór poezyj w *Chimerze* (t. II).

Marya Komornicka, urodz. 25 lipca 1876 r. w Grabowie nad Pilicą, studya naukowe odbywała w Warszawie i Cambridge, drukować zaczęła w r. 1891. Pisma: *Szkice* (1893), *Skrzywdzeni* (dramat 1894 w *Przeglądzie Poznańskim*), utwory w piśmie zbiorowem *Forpoczty*, wydanem 1895 z Cezarym Jellentą i Wacławem Nałkowskim, wiersze w *Życiu* i *Chimerze*, *Baśnie* i *Psalmodye* (1900), *Halszka*, powieść (*Głos*, 1900), jako odbitka z *Chimery:* „Biesy“ (1903).

Już w młodzieńczym tomie prozy przebijała się dusza niespokojna, buntownicza. Głosi ona wówczas (1894) śmierć i zniszczenie realizmowi z jego bezosobowością w formie poezyi — na rzecz „liryki prozy". tęskni do nowej sztuki, która będzie uprawnieniem wszystkich władz ducha i wszelkich jego zjawisk i paradoksów — a w gruncie rzeczy chodzi poetce o znalezienie... siebie. Wszystkie jej późniejsze pisma są etapami tej wędrówki duszy, której żywiołem wieczny ferment; utwór ostatni — *Biesy* — pogłębia problem stosunku indywidualności do życia, ale ostatecznie stoi na tem samem miejscu, co pierwszy. *Halszka* i *Biesy* byłyby ciekawymi dokumentami współczesnej duszy kobiecej, gdyby więcej zawierały prostoty spowiedniej, mniej literatury. I pod względem ostatnim autorka od pierwszych utworów postęp zrobiła nieduży. Styl jej. jak i światopogląd, to dotąd tylko obraz wzburzenia. Nie zna poetka waloru słowa; w *Baśniach* i *Psalmodyach* stara się wprawdzie o poczucie dynamiczności efektów, o tonacyę muzyczną, często jednak wpada w jaskrawość i dysharmonię; najwięcej w wierszach. Cała twórczość autorki — to jeden krzyk nostalgii, ale ani uduchowionej zupełnie, by być metafizyczną, ani ziemskiej dosyć. aby być jednym z wyrazów rewolty kultury — słabe też budzi echa...

Kazimiera z Jasieńskich Zawistowska, ur. 1870, zmarła 28 lutego 1902 w Krakowie, rozrzucała swe utwory w *Życiu, Krytyce, Chimerze;* rozprószone — nie zwracały na siebie uwagi, dopiero pośmiertny tom zbiorowy *(Poezye,* 1904) ukazał olśniewający artyzm poetki i logiczny rozwój jej twórczości, będącej zawsze szczerym wyrazem istotnych przeżyć duchowych. Krytyka artystyczna zgodziła się jednomyślnie, że przemawia z niej prawa, wysokie cele artystyczne stawiająca sobie organizacya poetycka, przytem w sposobie odczuwania i wyrażania dusza prawdziwie kobieca. „Dusza kobieca" — mówi Adam Cybulski — „już z natury swej zdaje się być tylko receptorem, echem, odzwierciedleniem. *Zatraciłam się* znaczy dla niej *odnalazłam siebie.* Im zupełniej się oddaje, tem żyje intenzywniej. Wynika stąd w sztuce kardynalna przeszkoda do twórczego, więc tyrańskiego ujęcia tworzywa artystycznego, podczas gdy na wyrażenie swej istoty właściwej brak kobiecie z zasady — szczerości. Jest to zapewne w znacznej części także winą kulturalno-historyczną, a dotyczy zarówno tego, co i jak wyraża się poezyą; może nawet więcej środków, niż treści. Otóż, wsparta o posuniętą do ostatecznych granic prawość artystyczną, poezya Zawistowskiej jest poezyą nawskróś kobiecą, w tym stopniu, że po prostu trudno bardzo w sztuce o przykład analogiczny". Indywidualność tę wybitną, żyjącą bujnem życiem

instynktów (— poetka miała w swych żyłach przymieszkę krwi wschodniej, ormiańskiej) odczuwamy, gdy o zmierzchu purpurowym dziewicza pierś, krwią falująca gorącą, wzbiera tęsknotą ubezwładniającą:

Ramiona w przestrzeń gdzieś szlą uścisk miękko —
I na pierś czyjąś chce się upaść twarzą,
I otoczonym być kochaną ręką —
Z ust spragnionych wszystkie przelać skargi
W czyjeś kochane, czyjeś słodkie wargi...

Czujemy szczęście młode, gdy bawi się i pieści błahostkami, z któremi tak uroczo dzieciom i zakochanym:

Kochałam ciebie i czasem bojowe
Zbroje ci kładłam — czasem harfę w dłonie —
Czasem twe czoło tuliłam w koronie —
Czasem trefiłam pazia włosy płowe!

Cała miękkość, cała słodycz oddania się duszy kobiecej szepcze jej słowami:

Bądź ty mi dobrym — zejdź sercu mojemu
Jaśnią podobną ciepłu słonecznemu —

albo:

Chciałabym, z tobą poszedłszy w zaświaty,
Wtulić się w jasność jakiejś białej chaty,
I wszystkie słońcu skradzione uśmiechy
Wpleść w miękkie złoto jej żytnianej strzechy,

aż uniesienie ogarnia duszę bezpamiętne, zachwyt opanowuje ją ekstatyczny:

I wzlecę w jasne oczu twoich głębie,
Jako za światem tęskniące gołębie.

I spiję niebo z gwiazd złotymi ćwieki!...
I przymknę piane rozkoszą powieki.

Cały wdzięk i urok kobiecej miłości świeci tu blaskiem swym różowym, rozpalającym się chwilami w żar prawdziwy — aby innym ra-

zem mieć wizyę ksieni uczonej, która usta wtula w sztywny pergamin psałterza, gdzie na marginesie

Dostojnych Magów zgrzybiałe ręce
Pieszczą różane ciało dziecięce...

W czasach dzisiejszych dusza kobieca wyzwala się wraz z emancypacyą społeczną i n. p. Niemcy mają od niedawna nowy dział literatury: wyznania kobiet. Przeważnie robią one wrażenie, jakoby kobieta chciała sobie wynagrodzić milczenie wieków i wyrzucić z siebie wszystkie te tajne myśli i pragnienia, jakie się gromadzą przez lata zamknięcia i przymusowego ascetyzmu; wyznania to w najlepszym razie ciała, nie duszy. Zawistowska przy całej bujności temperamentu nie zatraca nigdy szlachetności tonu, a i w chwilach uniesień mówi sobie:

Twe skrzydła? Duszo? Patrz, w białą osnowę
Skrzydlatych pędów pną się kwiaty ziemi
I biel ich gniotą barwy jaskrawemi —
W purpurze szału — brutalne — zmysłowe.
Piłaś ich wonie?... Spragniona i głodna?
Duszo ma? Duszo z żaru i pieszczoty —
Mętną strug wodę lałaś w puhar złoty?
Duszo, gdzież lot twój? Lot twych skrzydeł górny?

Pełen wdzięku poetyckiego jest cykl *Romantyka* i niejeden wiersz impresyonistyczny ze wsi ruskiej — przedewszystkiem zostanie jednak Zawistowska w poezyi, jako jeden z najszczerszych głosów natury kobiecej.

Edward Leszczyński, urodz. 5 czerwca 1880 r. w Przemyślu. *Poezye* (1901), *Cupio dissolvi* (1903), *Jolanta* (1904). Z zadziwiającym kunsztem w młodym wieku opanował formę. Treścią swej duszy mocno jednak zależny; *Cupio dissolvi* niewolniczo się trzyma Przybyszewskiego, *Ahaswer (Chimera* VI) — Kasprowicza, *Jolanta* — Maeterlincka i częściowo też Wyspiańskiego. W poemacie ostatnim widać znaczne pogłębienie światopoglądu, mało też jednak oryginalnego; idea śmierci-koicielki i tryumfatorki nad wszelkim bytem występuje jako żywy obraz, nie jako logiczna konsekwencya z istoty poematu.

Henryk Zbierzchowski, urodz. 19 listopada 1881 r. we Lwowie. W roku 1898 otrzymał w Poznaniu nagrodę konkursową za

dramat z życia Mickiewicza p. t. *Rok 1838*, w roku 1902 wydał zbiór poezyj p. t. *Impresye*, inne w czasopismach. Powieści: *Przed wschodem słońca* (1902) i *Na złotej przełęczy* (1904) zupełnie słabe.

Leopold Staff, urodz. 14 listopada 1878 we Lwowie, gdzie też ukończył studya filozoficzne. Ogłosił: *Sny o potędze* (1901), *Mistrz Twardowski, pięć śpiewów o czynie* (1902), *Dzień duszy* (1903).

Już pierwsze poezye Staffa świadczyły o nadzwyczajnem opanowaniu formy i intenzywności myśli, lubo nosiły na sobie ślady niejednego wpływu; jeszcze w *Twardowskim* czuć wpływ Słowackiego *(Król Duch)* i Nietzsche'go w symbolice i koncepcyi świata; pod niejednym zresztą względem spowinowacony jest poeta z kilkoma poetami Młodych Niemiec: z marzycielem kosmicznym Mombertem i neo-klasykiem Hugonem v. Hoffmannsthal, nareszcie z Maeterlinckiem. Drobne to jednak refleksy wobec samorodności i jasno skrystalizowanej indywidualności samego poety, który w czasie eklektycznym miał zachować samodzielność, w czasie rozkwitu pieśni — wysunąć się, jako jeden z pierwszych.

Zasługa w tem niemała formy, którą Staff zdołał opanować po mistrzowsku. Śliczny, przeczysty, szczeropolski, w *Twardowskim* starymi zwrotami zabarwiony język umie naginać do wszystkich form kunsztu, a specyalnym sposobem obrazowania wywoływać całą skalę nastrojów. Malując *Złą chwilę* rzuca nieprzerwanym ciągiem obrazy: Męczą mię jakieś mary pełne ciemnej złości — Dziewczyna konająca marzy o miłości — Nad martwym swoim płodem płacze położnica — Zaraza weszła w chaty śpiące na równinie — Po rzece trup dziewczyny pohańbionej płynie — Ktoś wzgardziwszy sam sobą plunął ludziom w lica — i t. d. tyle obrazów, co wierszy w sonecie; każdy pada na duszę, jak zmora, nastrój *Złej chwili* nas przygniótł.

W pierwszym tomie bogata a wdzięczna ta natura otwiera kielich do słońca, mieniący się wszystkiemi barwami młodości dziwnie skupionej, dojrzałej i do wysokich celów dążącej; w drugim rozrasta się w topolę smukłą, a wdzięczną, szumiącą odwieczne modlitwy i pieśni bojowe duszy ludzkiej, łamiącej się między dwoma biegunami: między pragnieniem szczęścia a pragnieniem potęgi; Twardowski, to dąb silny, obraz ustalenia się i najbardziej poetycznego ujęcia światopoglądu.

Staff ma skalę fantazyi i uczuć, jaką niewielu dziś posiada poetów. Głęboko sięgnął w tajnie bytu ludzkiego, obok żadnego zjawiska nie przejdzie, nie odkrywszy w niem czegoś nowego, czegoś swojego. Dusza prawdziwego poety często zatapia się „w cichej z zorzą, po-

sągiem i brzozą rozmowie", rzadko — ale umie śmiać się i w pełen uroku obraz zakląć *Echo*, odczuwa niedolę nędzarzy i newrozę, szarpanie się człowieka, nawiedzonego przez *Złą chwilę;* żadne marzenie, żaden półton nastroju nie jest mu obcy, a poezya jego rośnie, olbrzymieje do rozmiarów iście potężnych, gdy odtwarza stany majestatyczne rozpętania się żywiołów, gdy odtwarza rozlany w przyrodzie dreszcz grozy... Chyba niema czytelnika, któremuby się ten dreszcz nie udzielił przy czytaniu *Dzwonów, Strasznej Nocy, Trwogi*... Uczucie jego rzadko udziela się bezpośrednio, „nago"; natura poety logicznemi, nie uczuciowemi przemawia skojarzeniami, nawet chwile największego uniesienia mają u niego ton klasyczny, daleki od wybuchowości i dysonansów „modernistycznych"; gdzie te występują — n. p. w głębokich *Pieśniach szaleńca* — mają charakter więcej kontrastów myślowych, niż rozwichrzenia duszy, dla tem silniejszego wyrażenia niezwykłej zwartości intelektualnej. Ale z drugiej strony nie są nigdy chore bladością myśli, jakkolwiek niebezpieczeństwo zachodzi, że Staff jest zbyt racyonalny, by pozostać poetą; tymczasem takie utwory, jak *Deszcz jesienny, Wejmuta* etc. przejmują do głębi szczerem uczuciem, gdy *Wędrówka wesołego pielgrzyma, Odjazd w marzenie, Południe włóczęgi* etc. porywają swym nastrojem nieokiełznanej swobody marzenia — twórczości — młodości. Działają czystą poezyą, za którą jednak — jak zawsze u Staffa — pracuje refleksya filozoficzna, wszystkimi promieniami zdążająca do celu jednego: do wzbogacenia i wyzwolenia duszy, do skoncentrowania jej około wysokich celów rozkazem wewnętrznym, sobie postawionych. W pierwszym tomie Staff dużo mówi o potędze, i to nieraz z emfazą, sceptycyzm budzącą; tutaj już nie słowa, ale samą tę potęgę czujemy, wielkość widzimy. Gdy błogosławiąc, śpiewa „wielką, świętą krzywdę życia"; gdy po zwalczeniu wszystkiego, sposobi całą swą potęgę przeciw sobie samemu, „by nie było nic, czego zwyciężyć nie mogę"; gdy bezinteresowne odbywa podróże dla hartowania i zwiększania swego ja; gdy matka o dar dla syna modli się najszczytniejszy:

Nie znać nigdy druha
I być godnym mieć wielkiego wroga —

czujemy potężne tchnienie ducha silnego, zdolnego niejednokrotnie zburzyć siebie, by budować siebie.

Idei tej poświęcony poemat *Twardowski*, w pomyśle i wykonaniu jedno z wielkich dzieł poezyi polskiej. Oryginalnym wysoce jest pomysł: zużytkowanie legendy o Twardowskim dla wysnucia z niej refleksyi zupełnie nowożytnej; śmiałą jest próba przeniesienia epopei

ze świata zewnętrznego w świat wyłącznie duchowy. Trudności olbrzymie wywarły też na śmiałku swą zemstę: gubi on się zanadto w niezmiernej sieci rozumowań, wizye jego duchowe często nie znajdują dla siebie symbolów. Da się to powiedzieć szczególnie o pieśniach dwóch pierwszych. Są jednak i tutaj rozsypane refleksye i liryki (odczucie panteistyczne lasu, błogosławieństwo pory pracy i dojrzewania ducha, przepiękna modlitwa młodości: „Odsuń mi, Panie, na jesień żywota dzień mego czynu!") tak niezwykłej wartości, że na długo zapisują się w pamięci. Całość mimo błędów jest istotnie jednem ze skrzydeł prometejskich, wiodących „na złoty łup, na grabież słońc, na ognia kradzież"...

Z tych samych kręgów myślowych wyszła też grana na wiosnę 1904 r. we Lwowie tragedya *Skarb*.

„Czas i miejsce wypadków obojętne. Może *nigdzie i nigdy*, może w nas i codzień". Wzniesiona nad wszelkie warunki realne i zewnętrzne, tragedya odwieczna i zwyczajna — walka ideału doskonałości z czyhającymi nań zewsząd wrogami: z samolubstwem, tchórzostwem, pokusami zmysłów, słabością... Wysoko, pod obłoki strzela wieża, gdzie skarb ów przechowany; żadne oko ludzkie na nim nie spoczęło, a na straży jego stoi kapłanka — kapłanka czystych uczuć i wiary niezachwianej — Dziwna; od dawna też, odkąd sięga pamięć ludzka, jest skarb ów w oblężeniu, przez moce złe i podstępne, przez wrogów nieubłaganych, którzy do uświęconego przez skarb grodu szturm po szturmie przypuszczają, niczego właściwie nie pragną, jak wejść raz do miasta, przejść raz... zakazić je swym oddechem nieczystym. Po latach obrony, po latach wysiłku i zwycięstw krwawych — gród zaczyna się wahać. Ideał mieszka tak wysoko, tak jest nieuchwytny, nierealny — czy dla omanu doskonałości warto bezustannie się poświęcać, cierpieć, okrwawiać? Niechżeby raz zeszedł na ziemię, ukazał się oczom ludzkim, wystąpił ze sfery mytu — po co męczyć się, życie tracić dla chimery? I słabość natury ludzkiej zaczyna wyłazić ze wszystkich zakątków, wszystkiemi porami, ból askezy doskwiera, rozkosz zmysłów wabi, ofiary bezustanne wyczerpują — następuje szereg kompromisów, upadków, a przedewszystkiem najważniejszy: upadek wiary w skarb, w sam ideał; na ziemię go chcą ściągnąć, na oczy własne ujrzeć — to, co żyje i ma siłę ożywczą tylko jako stan naszego ducha, jako po niebiosach żeglująca gwiazda przewodnia, jako bezustanne dążenie, a jednak w uczynkach naszych się przejawia. Los skarbu rozstrzygnięty, a kapłanka i strażnik wysadzają go w powietrze. Ginie bóg, którego ludzie w świętym grodzie dawniej czuli obok siebie, z którym obcowali poniekąd bezpośrednio — dla wybranych

tylko i nielicznych tęsknota za nim pozostanie — — lubo poeta tego nie zapowiada.

Jak treść ta wskazuje, jest utwór Staffa więcej epopeją, niż tragedyą. Idea *Skarbu* pozostaje — wspaniale pomyślaną — abstrakcyą, nie zaś żywą istotą, któraby występowała czynnie, całą swą potęgą kolidowała z naturą ludzką i wytworzyła konieczność absolutną śmierci, jako jedynego wyjścia. Charakter epiczny występuje jeszcze wyraźniej w opracowaniu, gdzie autor drobiazgowo rozbiera teoryę *Skarbu*, szczegółowo komentuje pojedyncze akty allegoryi, zamiast przełomy walki czynami przedstawiać. Wogóle suggestya uczuciowa na wielu miejscach ustępuje racyonalizmowi allegoryi. Ostatecznie mamy przed sobą dzieło myślowe o wysokim nastroju ducha, nieposzlakowanej szlachetności linii, (stylowo zepsutej epizodem z „Kurkiem"!), rzeźbę mamy białą, którą podziwiać należy, ale która nie spełnia zadania dramatycznego w czasie, kiedy nawet rzeźba (u Klingera) ożywia się kolorami, albo (u Rodina, Vigelanda) muzycznością, suggestyą przemawia. Jako rzeźba, jako kunszt słowa, *Skarb* należy do utworów klasycznych.

D-mol — Marya Wolska, urodz. we Lwowie 1874 roku. Pod kierunkiem ojca, profesora rysunków Karola Młodnickiego, następnie w Monachium i Paryżu kształciła się na rysowniczkę, aby następnie przez wpływ muzyki przejść do poezyi. Utwory, natchnione nasamprzód duchem epigonów romantyzmu, zaczęła ogłaszać już w roku 1893; osobno: *Symfonia jesienna, Thème Varié* (1901), *Święto słońca* (1903). Ostatnie te pisma są już wykwitem prawdziwej sztuki modernistycznej, wykołysanej dźwiękami muzyki, które też czynią wiersz jej, a szczególnie wiersz wolny i prozę poetycką jedną falą tonów muzycznych, wznoszącą się i opadającą w takt czującego serca. Za silną nieraz, za głośną w stosunku do nikłej miejscami treści; wogóle werbalizm odgrywa u poetki wielką rolę; także w ostatnich utworach — w których widoczny jest wpływ Kasprowicza i Staffa — upaja się słowem i peany nuci o wyzwoleniu duszy, a właściwie ku wyzwoleniu... Drga w nich poczucie mocy, rozlewne, wiosenne, łączące się duchem z całą naturą swojską, ludowo-słowiańską... Więcej jednak prawdziwego natchnienia znajdujemy w krótkich wyrazach nastroju chwilowego, w preludyach i zadumach; część druga *Symfonii jesiennej* jest jednym z najbardziej suggestywnych utworów nowszej liryki polskiej.

Józef Ruffer, urodz. w r. 1878 w Żółkwi. *Posłanie do dusz* (1903).

Józef Jedlicz, urodz. 1879 r. w Wróblówce na Podhalu; studya uniwersyteckie w Krakowie. *Słoneczna pieśń* (1904).

Tadeusz Miciński, urodz. 1873 r. w Królestwie Polskiem. Studyował filozofię w Krakowie i Niemczech, księgę swych poezyj pisał „w Tatrach, w Rzymie, nad Atlantykiem, w borach poleskich". Wespół z Sewerem napisał dramat *Marcin Łuba,* nowela jego *Nauczycielka* (1898) jest dobrą analizą psychologiczną, przejętą duchem etyczno-społecznym; drobne utwory w *Życiu,* gdzie tonem narodowo-mistycznym odbijał od „sztuki o kozich nogach", osobno: *Poezye — W mroku gwiazd* (1902). Dalsze utwory w *Chimerze, Krytyce* i *Ateneum;* w tem ostatniem śmiała, najfantastyczniejszemi hyperbolami operująca wizya dramatyczna: *Noc Rabinowa.*

W mroku gwiazd — zbiór wierszy odrębnych, stanowiących jeden poemat, księgę przełomów duszy, dochodzącej przez kataklizmy uczuciowe, wyrażone raz liryką eruptywną, to widzeniami nie z tego świata, do siebie samej, do syntezy.

Oryginalność Micińskiego w wyrazie stanów ducha nie jest zapewne bez poprzedników i bez zarzutów. Kiedy obrazuje głuchy płacz duszy symbolem królewny ze złotymi włosami zamkniętej przez zbójców — poznajemy bez trudu Maeterlincka; kiedy „król w Ossyaku" używa wyrazów, jak „kowyl", „paiż", „toffana", mamy już nie oryginalność, lecz zbiór dziwaczności; zbiór klejnotów (str. 23) mających stanowić księgę przeszłości, jest stanowczo za bogaty, a symbolizowanie ich — nienowe. Przybyszewski. Często nie udaje mu się też uniknąć niebezpieczeństw, grożących na każdym kroku „budowniczym nadgwiezdnych wież". Gdzie refleksya zupełnie usunięta, twórczość zgoła nieprzemyślaną, a jeno nagimi, katastroficznymi stanami uczucia się wyraża — niejednokrotnie gubimy nić Aryadny, tracimy poczucie jakiegokolwiek związku i ładu. Naogół jednak, oddawszy się falom kapryśnym i nieobliczalnym jego natchnienia, bajeczne odbywamy wzloty po niebosiężnych jego królestwach sennych, wracamy wstrząśnięci, wywyższeni na duchu. Zaś egzotyczne jego środki techniczne, rzadkie porównania, nazwiska i terminy zupełnie są równoważne ogromnym asocyacyom uczuciowym jego natury, przeżywającej w sobie i dolę Kaina i słodycz ducha św. Franciszka i grozę autodafé, całą treść człowieka i dziejów, aby w wybuchach ekstatycznych „duchy z głębin mroku" wywodzić. A obok tych dytyrambów i hymnów śródmgławicowych — łkanie duszy ciche a szczere, jak w pełnym prostoty *Nokturnie* lub w owem pełnem melancholijnego czaru zakończeniu *Kaina:*

Na pustej trzcinie rozpiąłem jej włos —
nad śniącą rzeką schyliły się drzewa --
wiatr cicho płacze — ptak mogilny śpiewa —
to los mój — los!...
głębiny tajne pruć —
milczenia głuche mącić —
jako stracona łódź
od brzegu się odtrącić —
mieć gwiazdy — gwiazdy rzucić —
i tylko piosnkę nucić —
to los mój — los!...

ROZDZIAŁ VII.

PRÓBA SYNTEZY.

Rozwój literatury w okresie 1880—1904. Od Asnyka do Wyspiańskiego. Uczuciowość, jako reakcya przeciw pozytywizmowi, w poszukiwaniu za swoim normalnym torem popada w wyczerpanie i dekadentyzm; we walce wewnętrznej wydobywa najgłębszą treść swej istoty, przechodzi z intelektualizmu do żywiołowości. Nawiązanie straconej łączności między człowiekiem a absolutem, wyzwolenie indywidualności narodowej, jako ostateczny wynik tego procesu.

Neoromantyzm — a romantycy przeszłości. Różnica pokoleń. Brak metafizyki religijnej — idee metafizyczne w spółczesnej poezyi polskiej. Stosunek do rzeczywistości i stylizowanie jej dla celów artystycznych. Ironia, jako wyraz kontrastu między idealizmem a życiem.

Artyzm w sztuce najmłodszych. Wydoskonalenie realizmu psychologicznego, ogromne skojarzenia uczuciowe i symbole w liryce.

Równoległy rozwój w innych dziedzinach sztuki. Nasza rzeczywistość a poezya. Ruch pionierski. Polska sztuka stosowana, jej charakter, cele, przodownicy. Sztuka wielka i jej przedstawiciele. Linia rozwojowa tasama, co w poezyi współczesnej.

Niebezpieczeństwa, grożące współczesnej sztuce. Wyżyny jej obecne i odległość stąd do nizin społeczeństwa.

Brak popularności dla nowej sztuki. Los ten udziałem ostatnich utworów Mickiewicza, Słowackiego. Charakter nowej sztuki nawskroś demokratyczny i narodowy. Duch jej patryotyczny i ogólno-ludzki, ideały moralne. Wielkość — dzięki artyzmowi.

Jesteśmy u kresu naszej wędrówki po rozłogach literatury polskiej ostatniego dwudziestolecia.

Przebyliśmy drogę długą, żmudną, wijącą się krętymi szlakami, gubiącą się nieraz wśród gąszczy, to stepów, wśród zasp i wybojów, z których nieraz zdawało się, że wyjścia już niema. Wyszliśmy z okresu, w którym panował pozytywizm w polityce, racyonalizm w literaturze, uczucie było stłumione, fantazya spętana, twórczość duchowa narodu nie sięgała poza dziedzinę utylitaryzmu, osiągając dlań zato mnóstwo zdobyczy intelektualnych. Poezya miała właściwie dwóch tylko wybitnych przedstawicieli: Asnyka i Gomulickiego, również nie przerastających swego czasu, również pozytywizmem natchnionych; stanęła obok nich na razie także pod znakiem racyonalizmu Marya Konopnicka. Kwitła zato wspaniale proza polska, kwitła powieść, pełna ideałów kultury, humanitaryzmu, zasad użyteczności, w technice objektywna, realistyczna, logiką stosunków przyjmująca coraz bardziej metodę naturalistyczną.

Z atmosfery tej trochę zimnej, trochę obcej — żywem będącej zaprzeczeniem zgasłych wielkich romantyków narodowych — po r. 1881 powoli zaczął się wyzwalać duch polski mocą rozżarzających się coraz silniej na dnie jego iskier uczucia. Występuje ono nasamprzód, jako pełen serca stosunek do życia, jako odczucie bolów i łez społecznych, jako szereg haseł, urastających stopniowo do znaczenia nowych ideałów narodowych. U innych przejawia się, jako forma powrotu do przeszłości rodzimej, do wizyj rycerskich, bojowych. Uczuciowość-to na razie wylana zbyt na zewnątrz, ale raz rozbudzona targa coraz gwałtowniej długoletnie pęta, wychodzi poza kres pozytywizmu, szuka odpowiedzi na odwieczne zagadki, dręczące myśl ludzką; w tem szamotaniu się, w tym procesie przetwarzania się wszystkich wartości, ulega gruntownemu przeobrażeniu dusza polska i wyraz jej najistotniejszy — już podług Arystotelesa prawdziwszy, niż historya: poezya...

Przez czas pewien dusza wyważona wprzódy ze swoich

torów błądzi, rozpacza, popada w apatyę, w omdlenie — traci siłę swą żywiołową, instynkt swój żywotni — popada w dekadentyzm. Naturalna to konsekwencya kierunku, który analizując wszystko i rozkładając, doszedł od agnostycyzmu do zwątpienia; który w życiu społecznem po zbankrutowaniu arystokracyi i mieszczaństwa nie mógł się skupić około nowego ideału; który jednostce odebrał jej zwartość wewnętrzną, wolę, intuicyę, każąc żyć wyłącznie intelektem... pełnym sceptycyzmu wobec samego siebie. Dekadentyzm przeszedł był także do życia. W sztuce był ten prąd zjawiskiem koniecznem i nie bezużytecznem. Nauczył wchodzić w siebie, badać siebie, analizować — z dokładnością, z mistrzowstwem, z okrucieństwem, które ból sprawiały, ale wzbogaciły niemało naszą świadomość. Dalej, uciekając od życia zaprawdę niezbyt ponętnego, znalazł w sztuce panią i pocieszycielkę, nauczył cenić ją, udoskonalać formy artyzmu, wydobywać ze słowa piękności i skarby, dawniej mistrzom tylko wiadome. Pod względem czystej sztuki — nie ideału — dawał rzeczy skończenie artystyczne, które w oderwaniu od podkładu życiowego na długo zachowają piękność... Historya, obejmując całokształt, widzi jednak, że jest w duszy ludzkiej cecha nieśmiertelności, prężność i siła, nie dozwalająca jej zgasnąć, zbutwieć; jest w duszy plemienia energia i niespożytość, cecha i zadatek niezniszczalności plemienia. Z dekadentyzmu otrząsa się coraz bardziej stanowczo. Nowe stulecie ujrzało takie wezbranie uczuć zbiorowych, tak potężną falę uczucia, że spłukała z ziemi dekadentyzm, porwała serca, wyniosła i zbliżyła dążnością wspólną wszystkie warstwy.

Brak temu uczuciu bardzo często granitu pod stopami, i jeszcze jeden — mówi Stanisław Witkiewicz — »w tem jasnem zjawisku jest punkt ciemny, jeden zgrzyt okropny. Oto przyrost i świadomość własnej siły stały się, dla niektórych z nas, pobudką obniżenia idei narodowej do tego, hańbiącego ludzkość poziomu, na którym stoją dziś ideę,

kierujące potężnemi, więc bezkarnemi państwami na zachodzie«. Podkład atoli uczuciowy jest czysty, silny, powszechny, spotykają się na nim wszyscy myślący samodzielnie, odrzucając formułki racyonalistyczne, zachcianki oportunistyczne, dyplomatyzowanie, apatyę, rezygnacyę; wszędzie zwrot w głąb swego ja, zwrot ku sobie, elementarny, nieprzeparty. I oto poezya tęsamą wykazuje ewolucyę. Z objęć wielkiego znużenia, z senzualizmu i estetyzowania, wyrywa się pokolenie, wielkości żądne i mocy. Po poezyi egotycznej, nastrojonej bez wyjątku na molowy ton bólu i żalu, z powodu niezdolności do szczęścia, po tej poezyi odwróconej od świata i ideałów czynnych, pojawia się szereg poetów życia, problematami życiowymi, satyrą chłoszczącą, myślą apostolską, budzących ducha, energię, siłę twórczą; nawet czystej krwi marzyciele uderzają w dźwięki stalowe, przetwarzają swoją duszę na modłę bohaterów-bojowników. I z przełomów i zapasów występują artyści, którzy podnoszą sztandary niezapomniane z hasłem: Swojskość to wielka rzecz. Stanisław Wyspiański, wśród obrazów grozy i walk z ironią losu głoszący żywota prawo, prometeizm, i Stefan Żeromski, kreślący obrazy męczeństwa i człowieka w ogólności, stają się chorążymi ideału najmłodszego pokolenia. Dekadentyzm przezwyciężony.

I nietylko w kierunku pojęciowym sztuka staje się polską, ale w głębi najprawdziwszej swej istoty, w uczuciu, w całym charakterze. Bodźce artystyczne i wzory wzięliśmy z początkiem ruchu bezwątpienia od obcych, podobnie jak wszystkie ruchy kulturalne, ale przetrawiliśmy je w sobie i przerobili w krew i ciało własne. Wpłynął na nowszą sztukę polską i symbolizm francuski i psychologizm skandynawczyków i nietzscheanizm, wogóle duch filozoficzny niemiecki; w ostatnich czasach osłabia się hypnoza Paryża a uczuwać się daje wpływ literatury rosyjskiej, przeraźliwej tej literatury psychologicznej, najciemniejszych stanów duszy sięgają-

cej, jak u Dostojewskiego, marzycieli tych senzytywnych, jak W. Garszyn, buntowników zrozpaczonych, jak Gorkij; wpływ pogłębiający duszę, opromieniający jej ciemnie mistycyzmem. Ale talenty prawdziwie wielkie rychło się od wszelkiej zależności otrząsają, w duszy własnej, zlanej z duszą swego ludu, znajdują niewyczerpane źródło i najpiękniejsze formy twórczości. I oto Wyspiański i Kasprowicz, Żeromski i Reymont zasymilizowali przyrodę i mowę, mnóstwo uczuć i wyobrażeń ludu, lirykę i epikę swoją nasycili barwą i tonem tak szczerze polskim, tak odrębnie i oryginalnie polskim, że stanowią dziś zupełnie osobną nutę w sztuce i kulturze ogólnej, że nietylko z pojęć, ale i z ducha są kwintesencyą polskości. Umysłowo, artystycznie, plemię zachowało w rodzinie narodów cywilizowanych odrębność, idąc w parze z duchem czasu — zachowało niezależność. Żyje.

A stało się to drogą nie rozumowań, nie logiki racyonalistycznej, której zawsze można przeciwstawiać inne rozumowania, lecz dzięki procesowi natury czysto artystycznej.

Rozwój postępuje w kierunku od dogmatyzmu — w rozumieniu pozytywistycznem, czy katolickiem — do indywidualnej logiki serca, od intelektualizmu do intuicyi, od skojarzeń umysłowych do — uczuciowych. Przyszło się do przekonania — mówi jeden z krytyków — że »człowiek jest czemś więcej, niż inteligencyą; jest on przedewszystkiem dzieckiem natury, w którem wrą i działają wszystkie tajne siły wspólnej matki-przyrody, wielkiego wszech-życia; jest to organizm, posiadający nietylko świadomość mózgową, lecz także potężną siłę poza progiem świadomości, rodzaj ogólnego zmysłu cielesnego, który się wyraża w bezwiednych sympatyach i antypatyach, w pojęciach ku jakimś nieuświadomionym kierunkom, w snach i przeczuciach. Jestto instynkt, pierwsze źródło naszego życia, w którem są zaklęte najtajniejsze i naj-

dawniejsze nasze siły, imperatywy kategoryczne, przekazane krwią dziedziczności, tradycyą, ziemią-rasą... Instynkt, to najsilniejszy korzeń naszego żywota; jemu być posłusznym — to być posłusznym samej naturze, na nim młodzi chcą oprzeć kulturę a rozumowi przeznaczyć tylko rolę kontrolora«. Sięgając dna swej duszy, musiało się dojść do uczuć, przywalonych zaprawami, gruzami, zaporami lat, zawodów, błędów dawnych; musiało się dojść do uczuć, następnie i aspiracyj narodowych, ogólno-ludzkich, rwących człowieka excelsior i naprzód, prometejskich.

Dalsze stąd wynikły konsekwencye. Sięgnąwszy dna swej indywidualności, artysta odkrywa w sobie struny i barwy, odmienne od tych szematów ogólnych, międzynarodowych, jakie daje racyonalizm; odkrywa w sobie pryzmat, przez który najbezpośredniej świat mu się odsłania, nerw, jaki go najściślej łączy z ziemią, niebem, ludem. Stąd charakter sztuki staje się coraz bardziej swojski.

Dalej jeszcze. Logiką intuicyi sięgając najgłębiej, odkrywa w sobie artysta pewne stany uczuciowe, nie dające się już rozkładać, prastare, najpierwotniejsze, naturą swoją związane z siłami i procesami kosmicznymi. I oto człowiek odnajduje duszę swoją — ojczyznę — religię. Nie odnajduje się Boga straconego, pozostaje jednak pojęcie i poczucie idei, będących przejawami absolutu, pozostaje świadomość bezmiaru, perspektywa wieczności, tęsknota wielka za prasiłą tą bezwzględną, za jednością w czasie i przestrzeni, z której wszyscy pochodzimy i do której wracamy. Dusza, przejaw absolutu, wygnana dawniej przez agnostycyzm lub dogmatyzm formułkowo-religijny z sztuki i życia, unosi się na szczytach myśli i dzieł istotnie wielkich, stawia je *sub specie aeternitatis*. A że przy tem wszystkiem dusza nie przestaje być zagadką samej sobie, a że wiecznie pochylona nad przepaściami i w bezustannym konflikcie z rzeczywistością, stąd

ból i smutek: na całej poezyi nowej cień też spoczywa i groza z niej bije tajemnicza i tęskota idzie nieukojona...

Stany to uczucia tak złożone i subtelne, wzloty myśli tak wysokie, że jasny, ścisły, ograniczony i ograniczający język twórczości realistycznej wyrażać ich nie może. Zmienia się tedy technika poetycka: muzyką, nastrojem pragnie ona suggerować nam wzruszenia artysty, konstrukcye jego ideowe wyrazić symbolem. U uświadomionych artystów idzie stąd konsekwentne stylizowanie całego utworu, poddanie wszystkich części składowych władztwu linii lub tonów zasadniczych, ze wzgardą dla efemerycznego realizmu rzeczywistości wydobywających maximum wyrazu i treść jego uczuciową. Z analityczno-realistyczno-myślowej sztuka przeobraziła się w syntetycznie-symboliczno-uczuciową; czerpie głównie z państwa Nieświadomego — w tem odrodzenie romantyzmu: neoromantyzm.

Taką jest dyalektyka rozwoju ostatniego dwudziestolecia: rozwoju od Asnyka do Wyspiańskiego. Analogiczny proces przebywają wszystkie prawie narody zachodnio-europejskie, u nas tylko, gdzie racyonalizm najmniej się zakorzenił w charakterze ogółu, a uczucie zawsze głównym jego motorem — u nas proces ten występuje najsilniej, w poezyi znaczy to najpiękniej. Poezya polska stoi też dzisiaj bezwątpienia na czele poezyi wszystkich ludów europejskich. Polotem zaś swoim, szerokością ducha, świetnością wyrazu, bogactwem produkcyi przypomina najwyższą epokę rozwoju poezyi u nas: dziesięciolecie 1832—1842. O renesansie poezyi możemy śmiało mówić, ale jakże ta sztuka dzisiejsza, jakże owa romantyka współczesna różni się od dawnej!

Różni się całą zmianą, jaka zaszła w charakterze pokoleń i w nastroju duszy, całą tą sumą żalu, zawodów, rozmyślań, jakie wiek przyniósł. Nie przeżywa się bez następstw

trzech ćwierci wieku, nie chodzi się bez rezultatów tak długo do szkoły pozytywistów, empiryków, naturalizmu; nie staje się bezmyślnie wobec tych wszystkich nowych formacyj społecznych, ideowych, artystycznych, jakie rozwój z sobą przyniósł. Życie współczesne bardziej jest złożone, niż to oderwane od rzeczywistości, w kole zaczarowanem wysoko ponad ziemią zamknięte życie poetów przeważnie na emigracyi piszących; zatrute jest, groteskowe, chaotyczne, realne a wrogie temu realizmowi; brak mu przedewszystkiem tej ostoi granitowej, tej wizyi zaziemskiej, rzucającej blaski na cały byt ziemski, jaką dawniej była religia. Czynnik ten, w jakim utonęło nareszcie całe życie duchowe mistrzów, nie odgrywa obecnie w twórczości najwybitniejszych poetów żadnej roli; świat nadnaturalny, w który poprzednie pokolenie wierzyło poprostu, szczerze, naiwnie jak w dotykalną rzeczywistość, teraz do roli symbolów zeszedł, jak mitologia grecka; jeżeli wychowane na sceptycyzmie pokolenie wierzy jeszcze w jakąś metafizykę, jest nią świat ducha, nieograniczony, odradzający się wiekuiście, zwycięzca nad materyą w postępie czasu (Wyspiański), albo życie wszechświata, jako jedności, której dusza, w człowieku uświadomiona, przemawia każdym głosem i ruchem przyrody (Kasprowicz), albo dusza człowiecza, swoim stosunkiem dziecięcej miłości do wszechżycia, swoją bezwiedną tęsknotą czystości, dobra, sprawiedliwości, świadcząca o pierwiastku nieśmiertelności (Żeromski), albo duch jednostki, nazewnątrz skierowany, wewnątrz wolny i zdolen świadomie stawiać sobie cele nieskończonego rozwoju, nieograniczonej doskonałości (Staff), albo odczucie tajni nienazwanej, mistycznej, przemawiającej, jak ongi z za krzaka ognistego, głosami nagłych błyskawic i gromów inspiracyi (Miciński), etc. Główne to typy metafizyki idealistycznej, obok których stoją też realistyczne, jak uważanie społeczeństwa, narodu, za jedyną nam dostępną metafizykę, albo spostrzeganie jej w sztuce, urastającej wówczas do rozmiarów sub-

stancyi ponadbytowej, samoistnej, nieraz Molocha, ofiar i żywotów żądnego, i t. d. i t. d.

Bez podpór nadnaturalnych, bez perspektywy nieba i piekła, chodzi dziś człowiek — to mu daje siłę, samowiedzę, niezależność, stąd charakter pokolenia indywidualistyczny; ale do siły dochodzi drogą walki ciężkiej, przełomów bolesnych, targających najdroższe nieraz węzły i stosunki; ale jednostki słabe, przyzwyczajone chodzić o kulach, chwieją się nieraz, błądzą, padają. Wszyscy mają nadto niesłychanie wyostrzony zmysł krytycyzmu, kierują się w stosunku do zjawisk wszelkich bezwzględnością, do jakiej empiryzm przyzwyczaił, stosunek do rzeczywistości pełen jest nieufności i niechęci: pomija się ją z pogardą, lub stylizuje się ją według praw apodyktycznych artyzmu. Stąd tak częste rozdarcie i mnóstwo kontrastów, stąd groteskowość tonu, puklerz śmiechu szyderczego, taniec opętańców, łyskanie próchnem, obok korowodów duchów najczystszych, westchnień arielowych, tęsknot nieskalanych; stąd walka aniołów z szatanami, na jednych i tychsamych stopniach drabiny Jakóbowej.

Dysharmonijne te, szalone nieraz nadmiarem uczucia tony znajdujemy in nuce i w dawnym romantyzmie. Z wielkimi wieszczami stało się to, co z każdem zdarzeniem historycznem: czas oddala od niego, rysy prawdziwe zaciera, potomność wyczytuje w nich to, co wyczytać c h c e. Z Mickiewicza i Słowackiego narzucono też ogółowi utwory, idee, najbardziej odpowiadające upodobaniom przeciętności, i ci, których rażą zgrzyty satyryczne u Wyspiańskiego, obrazy pesymistyczne u Żeromskiego, ignorują np. »Chór ptaków nocnych«, »Salon warszawski« i »Bal« z *Dziadów*, zapominają krwawe te chłosty, których narodowi swemu nie szczędził Słowacki. Dzisiaj pokolenie jest jeszcze doświadczeńsze, bardziej bezwzględne i rozczarowane, stąd częsty jego śmiech zatruty.

Może kiedyś nadejdzie czas, że ludzkość będzie się

kąpała w blaskach jasnych i woniach; może złoty wiek ludzkości, który mity widzą w przeszłości, leży dopiero przed nami i w jego promieniach skąpany człowiek, jak my dziś o piekle Dantego, będzie słuchał opowieści o piekle rzeczywistości, sam pogody pełen, harmonii boskiej, radości czystej. Wówczas literatura nasza będzie mu się wydawała snem spalonych gorączką mózgów, jak nam nieraz wydaje się rzeczywistość życia codziennego. Tymczasem poezya ta stoi na najwyższym szczycie ducha, bo jest w ogólnym swym nastroju tragiczna, a każda prawdziwa tragedya podnosi, oczyszcza. Mogą płytcy, syci i zadowoleni pożądać śmiechu lekkiego dla strawności i łaskotania nerwów; ich literatura jest oznaką rozkładu, ich recepty sanitarne są oznaką zwątpienia w społeczeństwo, bo tylko niemowlę nie umie chodzić o własnych siłach, bo tylko słaby żołądek nie zniesie silnej strawy, bo tylko małoduszny boi się spojrzeć w oczy niebezpieczeństwu i tylko tchórzliwy egoista nie dopuszcza obok siebie drugich. Dzieła poezyi najmłodszej, jak i największe poprzedniej epoki, są najlepszym wytworem teraźniejszości narodu i najlepszem nasieniem jego przyszłości.

Niezmierzonem są powiększeniem naszego skarbca piękna. Kto chce poznać stopniowanie rozwoju kultury estetycznej u nas, niech porówna kilka tomików poezyj z chwili obecnej i z przed lat kilkunastu. Rok rocznie wychodzi obecnie po kilkadziesiąt książeczek poezyi, w których zły wiersz należy do rzadkości, z których każdy przed kilkunastu laty byłby gorąco przez znawców oklaskiwany, a dziś wrażenia już nie robi. Wyrafinowanie artystyczne, jakiem uderza np. *Chimera*, styl piękna, przez nią reprezentowany, estetyzmem swoim każdej kulturze przyniósłby zaszczyt. Mistrzowstwo formy doszło obecnie do stopnia tak wysokiego, że staje się sybarytyzmem, jak każde wirtuozostwo przemienia się w nie-

bezpieczeństwo dla ducha. Język polski został przez Tetmajera, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego wzbogacony o mnóstwo wyrazów nowych, które się przyjęły i oznaczają coś więcej, niż powiększenie słownika: oznaczają uświadomienie nowo powstałych strun, pół — i ćwierćtonów w duszy ludzkiej. Kasprowicz, Żeromski, Reymont wnoszą do tego skarbca mnóstwo świeżych, jędrnych wyrazów chłopskich, inni — góralskie, rodzajowe, fachowe; Lange, Miriam, świeżo Miciński dorzucają tu mnóstwo klejnotów rzadkich, świetnych, z dalekich przywiezionych lądów i wieków — co świadczy o wzroście kultury, o zdolności asymilacyjnej, cechującej żywe tylko organizmy. Dusza nasza zwiększa się i subtelnieje. Wyrazem tego zwiększenia się — rozliczność światów, które obejmuje, wzlotów i upadków, chorób i rozkwitów, przepaści i szczytów, jakie ogarnia: mnóstwo tych stanów ducha, jakie odczuwamy w Kasprowiczu, Przybyszewskim, Żeromskim, Wyspiańskim, Berencie, są — zdawało się — niewyrażalne, obce są najlepszym znawcom duszy ludzkiej, najszerszym naturom dawniejszej doby. Równolegle postępuje jej wysubtelnienie: mówi o tem ścisłość, wytworność, bezlik obserwacyj życiowych, jakie są rozsiane w nowszej powieści i dramacie; obserwacye-to mikroskopowe a analizy jakby chemiczne — rozkładanie życia na atomy, aby w rezultacie niedziałki te zabarwić indywidualnie i ująć syntezą.

Czyni to skojarzeniami uczuciowemi, które nasycając przytem ton każdy swą muzyką, wytwarzają suggestywny, hypnotyzujący nastrój; chcąc odtworzyć ogromnie rozległe konstrukcye myślowe — wyraża je symbolem. Nastrojowość charakteryzowała początkowo tylko lirykę, symbol — epikę, obecnie formy te przyswoiły sobie wszystkie rodzaje sztuki, a przedewszystkiem ten, co wszystkie kojarzy i syntetyzuje: dramat. Nastrój i symbol są też tajemnicami twórczości zarówno Przybyszewskiego, jak i Staffa, zarówno Wyspiańskiego, jak i Micińskiego; u Kasprowicza panują i u Da-

niłowskiego je znajdujemy, u Orkana... Obok nich odżyła — stłumiona na pewien czas — twórczość epiczna. Oddaliła się od racyonalistycznej logiki i zimnej harmonii utworów Asnyka, Gomulickiego, Świętochowskiego; od będących często więcej dokumentem, niż dziełem sztuki, tak przytem nieartystycznie wysuwających nieraz dydaktykę swą społeczną dzieł Orzeszkowej, Prusa. Formy techniczne nowej sztuki nie są właściwie nowe; znajdują się wszystkie w twórczości Słowackiego — jak to w pięknej swej książce wykazał Ignacy Matuszewski; Słowacki też najmłodszemu pokoleniu króluje. Twórczość ta staje się atoli dziś typową, żywiołowa cerebracya przemienia się w świadome siebie, artystyczne stylizowanie surowego materyału, suma piękna, suma wzruszeń czysto artystycznych wzbogaciła się znakomicie.

Dyalektykę tę rozwoju można śledzić we wszystkich gałęziach sztuki.

Przedewszystkiem fakt, że w społeczeństwie rośnie zamiłowanie i potrzeba sztuki. Protestują przeciw temu od czasu do czasu ludzie małego ducha, wskazując na zastój i zaniedbanie, panujące u nas w innych dziedzinach; rzecz to niezaprzeczona, ale nie wypływa stąd bynajmniej, byśmy na domiar złego także sztukę mieli zaniedbywać. Owszem, niech każdy czyni, co umie najlepiej, z całem wytężeniem sił i dobrej woli, a całość się złoży. Artyści w pierwszym rzędzie tworzyć powinni, nie od nich nam wymagać działalności ekonomicznej, lub naukowej; z drugiej strony działalność »praktyczna« bez odczuwania potrzeb i dążeń artystycznych niedalekoby nas zaprowadziła. Jak dotąd, byli i są ci niepraktyczni artyści, poeci i malarze tymi, którzy »najpraktyczniejsze«, najwyższe stworzyli wartości. Nie ma zresztą obawy, by duch artyzmu zbyt bujnie u nas się rozwinął; jeszcze na początku nowego wieku było możliwe przepro-

wadzenie restauracyi katedry na Wawelu, wbrew opinii i wskazówkom najwybitniejszych przedstawicieli artyzmu polskiego; przyozdobienie jej dziełami, pozostającemi wstecz poza obecnym stanem sztuki polskiej i odrzucenie dzieł pierwszorzędnej dla tej sztuki wagi. Powoli rośnie w tym kierunku uświadomienie ogółu i na rozmaitych objawia się polach, w rozmaitych formach: jako założenie środkami prywatnymi Szkoły sztuk pięknych w Warszawie i jako pełne pietyzmu i stylu artystycznego urządzenie Domu Matejki i Muzeum Narodowego w Krakowie; jako działalność zbiorowa krakowskiej grupy »Sztuka«, stawiającej sobie surowe wymagania artystyczne, i jako działalność ideowa jednostek, »dziwnych ludzi«, gorącem ukochaniem sztuki przejętych. Apostołem takim idei prawdziwej sztuki staje się Feliks Jasieński, »komiwojażerem« i popularyzatorem, umiejącym społeczeństwo elektryzować, niestrudzonym kolekcyonistą nowoczesnej sztuki polskiej i organizatorem oraz wydawcą tek i dzieł artyzmowi polskiemu poświęconych. Takim pracownikiem — Jerzy Warchałowski, bojownik i organizator polskiej sztuki stosowanej. Ruch w kierunku tym ostatnim — także żywe świadectwo żywotnego prądu artystycznego w społeczeństwie, obudzenia się samowiedzy twórczej, potrzeby piękna, spolszczenia tego piękna na polu najbardziej dotychczas zaniedbanem... Zaczęło się to w Zakopanem, gdzie Witkiewicz, Dembowscy, Matlakowski i inni zakochali się w budownictwie, w ornamentyce, w wyrobach do użytku codziennego górali, znaleźli w tem skończony w sobie, logiczny, oryginalnem, swoistem pięknem nacechowany typ ludowej twórczości artystycznej, który — zdaniem wielu — ma zostać typem odrodzonej sztuki stosowanej, nie wyłączając architektury, w Polsce. Zaczęły się studya, poszukiwania i prace teoretyczne Matlakowskiego, potem Eliasza Radzikowskiego; niestrudzone, poświęcenia i miłości pełne prace praktyczne Witkiewicza; pogardzane, ignorowane pierwiastki sztuki lu-

Leon Wyczółkowski:
Portret Feliksa Jasieńskiego.

dowej innych miejscowości polskich zaczęły baczną zwracać na siebie uwagę; nie w góralskich, lecz w krakowskich motywach inni zaczęli spostrzegać pierwiastki sztuki ludowej polskiej; dla zbierania materyałów z tej dziedziny Jerzy Warchałowski założył Towarzystwo polskiej sztuki stosowanej, pojawiły się zajmujące wydawnictwa tego towarzystwa; epokowe w swoim rodzaju dzieło Kazimierza Mokłowskiego »Sztuka ludowa w Polsce« (1903). I znowu jesteśmy świadkami, jak ruch artystyczny raz obudzony, coraz szersze zatacza kręgi, coraz bardziej idzie w głąb, ku swojskości, ku źródłom i stróżom tej swoistości: ludowi — a pozostaje prawdziwie artystycznym; aby sztuka ludowa mogła istotnie stworzyć wyższej wartości dzieła, styl polski ustalić, musi swoje motywy przetworzyć w duszy artysty; duch twórczy urzeczywistni kompozycyą to, do czego naiwna, nieświadoma, naleciałościami częstokroć zeszpecona praca ludowa szeroką już dała podstawę. Tymczasem snują się teraz z tej podstawy pomysły i prace, które nietylko sieją piękno, ale je nadto unarodawiają. Zarówno drzewo jak i papier, skóra i metal, tkanina i kamień stają się materyałem, z którego twórczość swojska wydobywa architekturę, zdobnictwo, meble, oprawy, motywy, mające charakter, styl własny, zdolny przemysłowi artystycznemu polskiemu zapewnić miejsce odrębne w Europie, jak je sobie zapewniła sztuka wielka. Na jednem polu osiągnęliśmy już rezultaty, mogące

współzawodniczyć z najpiękniejszymi okazami obcymi: typografia krakowska wydaje dzisiaj dzieła skończonego artyzmu. Widzieliśmy, jak Wyspiański pierwsze na tem polu zaprowadził reformy, za nim poszedł szereg innych artystów, i dzisiaj imię ich legion. Jedni, jak Antoni Procajłowicz, Jan Bukowski, H. Uziembło, Eug. Dąbrowa, Józef Czajkowski czerpią z motywów ludowych, inni jak Stan. Dębicki, Fr. Siedlecki, M. Wawrzeniecki, Edw. Okoń, Wilhelm Wachtel — z bogatego skarbca fantazyi własnej, i stylizując swe pomysły, harmonizując je z materyałem drukarskim, komponują nietylko okładkę, nietylko winiety i inicyały, lecz całą książkę, czynią ją dziełem sztuki, pomnażają sumę kultury estetycznej.

I gdy ta sztuka sięga podstaw ludu i rozchodzi się w szerz, pracują w zaciszu wielcy artyści i pomnażają skarbiec sztuki wielkiej. W malarstwie minął niepowrotnie okres martwego realizmu, kopiującego banalną rzeczywistość, wciela ono coraz powszechniej tęsknoty i pragnienia duszy uskrzydlonej. Nawet rzeźba, to najbardziej nieruchome królestwo sztuki, zaczyna zmieniać klasyczne swe kształty, naginać się — za przykładem twórczości Vigelanda, Rodina — do wyrażania najczystszego liryzmu i symboliki idei: Biegas, Dunikowski. Wszędzie powrót do duszy, a w następstwie, sięgnąwszy głębi, dostrzega się czynnik najbardziej swoisty,

Jacek Malczewski. Portret własny.

najwięcej rodzimy i sztuka przyjmuje charakter narodowy; na każdem więc polu zwrot do unarodowienia sztuki. Czuć to można w utworach pejzażystów krakowskich, jak i w potężnych kompozycyach Wyczółkowskiego, w ideowych i fantastycznych kompozycyach Stanisława Wyspiańskiego, jak i w owianych czarem poezyi niezwykłej obrazach Jacka Malczewskiego. Mamy i w tej dziedzinie epików najczystszej krwi i liryków, technicznie zaś także malarstwo ulega konsekwencyi rozwojowej: chcąc syntetyzować najgłębsze stany duszy, odtworzyć najrozleglejsze konstrukcye ideowe — wyraża się symboliką. Z początkiem stulecia berło malarstwa polskiego przechodzi w ręce symbolika-wizyonera Malczewskiego.

Taką jest linia rozwoju ducha i sztuki najnowszej polskiej, linia, która doprowadziła do wyżyn, nieprzeczuwanych nawet w początkach ruchu. Kierunek syntetyczno-ideowy i liryczno-symboliczny stoi obecnie u szczytu; przesiąknięty nim ostatni dramat tak Przybyszewskiego jak i Staffa, tak Wyspiańskiego, jak i liryzmem do ostatniej tkanki przepojony utwór Żeromskiego, tak wiersz Kasprowicza, jak i powieść Berenta lub Daniłowskiego. Spełnił najwyższe swe zadanie artystyczne: dał kilka arcydzieł, nie przytłacza przytem innych form twórczości: kultura artystyczna doszła do tego stopnia, że pozwala rozkoszować się pięknem we wszystkich objawach, byle indywidualnem, głębokiem, szczerem. A jest czem: — takiego bogactwa indywidualności silnych, jak dzisiaj, na Parnasie polskim nigdy jeszcze nie było.

Jak każdy kierunek, tak i ten musi mieć swój kres — i łatwo przewidzieć, kiedy nastąpi. Nastąpi z czasem, kiedy wielcy twórcy uświadomiwszy sobie swą siłę, zaczną na niej grać, doprowadzać ją do wirtuozostwa, do maniery, aż zatraci się najważniejszy warunek dzieła sztuki: prawda we-

Jednem słowem:

»Rozczarowanie i zawody, na które obecnie patrzymy, są w znacznej części rezultatem romantycznej poezyi i rada nie rada musi ona przyjąć odpowiedzialność za ten stan usposobienia umysłów«.

Oto strzał z armaty największego kalibru. Poezya romantyczna jest odpowiedzialna za rozgorączkowanie umysłów, za klęski i nieszczęścia. Nowy kurs społeczny, program pracy organicznej, propagowany przez młodszą generacyę zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie, okazał się najradykalniejszym i najwpływowszym krytykiem literackim. Duch jego stanął, jako wychowawca i nauczyciel, nad całą twórczością artystyczną.

II. Tendencye racyonalistyczne.

Z drugiego jeszcze źródła płynął prąd anti-romantyczny i ten krytyce nadawał charakter »estetyczny« i kierunek metodologiczny: z formułek dogmatycznych i z źródeł wiedzy ówczesnej, nauki pozytywnej.

Jak zmorzone długoletnim głodem, rzuciło się społeczeństwo, szczególnie w Królestwie, ku wiedzy zachodniej, stojącej wówczas w znaku zabarwionych materyalistycznie nauk przyrodniczych. W dążności swojej do zniesienia panującego dotąd dualizmu ciała i duszy, starały się one w Niemczech sprowadzić procesy psychiczne do znaczenia wypływów procesów fizyologicznych — *der Mensch ist, was er isst;* jedynemi źródłami naszego poznania są obserwacya i doświadczenie. Inaczej brzmiała forma francuska pozytywizmu. Tylko w najniższej fazie rozwoju teologicznej — nauczał Comte — umysł ludzki przyjmuje istnienie i interwencyę bogów i Boga; na wyższym, metafizycznym, ową niewiadomą zastępują mu po-

jęcia abstrakcyjne, również nieznane, a za byty realne uważane; w fazie trzeciej, pozytywnej, człowiek zrzeka się konstrukcyj fantastycznych i przy pomocy obserwacyi i doświadczenia bada to, co dla zmysłów naszych jest dostępne: prawą zjawisk. Na idealizm i romantyzm niema tu miejsca; empiryka tryumfuje wszechwładnie.

Doktryny te nie mogły pozostać bez wpływu na wyobrażenia o twórczości umysłowej, specyalnie w dziedzinie literatury i sztuki. Istotnie wygnały one z tej dziedziny wszystkie pojęcia metafizyczne, które dotychczas tu panowały, jak: intuicya, natchnienie, duch, dalej musiały przykrócić skrzydeł uczuciu i fantazyi, jako potęgom irracyonalnym. Wszelkie władze tajemnicze zostały zastąpione przez pojęcia pozytywne, przyrodnicze. Zamiast: »natchnienie« zaczęto mówić: »kojarzenie wyobrażeń«, zamiast »szał boski« — »cerebracya bezwiedna«, co wprawdzie niewiele wyjaśniało, ale brzmiało naukowo i dozwalało domyślać się działania mechanizmu psycho-fizyologicznego.

O to szło najwięcej: o »naukowe traktowanie przedmiotu«, t. j. o ujęcie zjawisk w system praw, w łańcuch nieprzerwany przyczyn i skutków z zupełnem wykluczeniem czynników niewiadomych. W czasie tak potężnego rozkwitu umiejętności ścisłych, wielu ludziom musiała nasuwać się myśl przeobrażenia także wiedzy o sztuce w naukę ścisłą. Idea zresztą nienowa. Jeszcze w roku 1719 starał się objaśnić sztukę jako zjawisko społeczne, abbé Dubos, usiłował to potem uczynić w związku z psychologią narodów i kulturą — Herder. Francya najwięcej miała zawsze rozwiniętą krytykę — tu też została ona w formuły naukowe ujęta. Ewolucyę tę przedstawia Brunétiere w następujących fazach. Do XIV w. krytyka traktuje utwory literackie w oderwaniu od życia, jakiemi były »same w sobie«; dopiero XIX wiek staje się realniejszym. Pani de Staël, konstruując swą książkę o Niemczech, podkreśla charakter narodowy literatury; Chateaubriand wno-

sząc czynnik egzotyczny, podkreśla nowy pierwiastek »lokalnego« kolorytu; Villemain zaczyna malować atmosferę historyczną czasu, w jakim dzieło literackie powstało; St. Beuve uwzględnia wszystkie te wpływy, podkreśla przedewszystkiem indywidualność twórcy; na tory przez ścisłą naukę uprawiane wprowadził krytykę dopiero Hipolit Taine. Wykształcony na filozofii niemieckiej i współczesnych naukach przyrodniczych, łączył w sobie zasadnicze właściwości obu: zdolność do abstrakcyjnego myślenia i do operowania szerokim zasobem faktów, do wyszukiwania wpośród ich wielorakości — jedności idei, i do ujmowania całości pod jej kątem widzenia w szereg praw, działających ze sprawnością i koniecznością »fizyologiczną«. »Dzieło literackie — pisze — nie jest ogniskiem prostej gry wyobraźni, ani odosobnionego wyskoku zapalonej głowy swego twórcy, lecz odbiciem obyczajów otaczających i pewnego stanu umysłowości powszechnej. Odkrycie to doprowadziło do wniosku, że kierując się wskazówkami, znajdującemi się w dziełach literackich, można odnaleźć sposób myślenia i czucia ludzi, którzy istnieli przed wielu wiekami«. Dzieła literackie są bowiem produktem, podobnie jak cnota i występek, witryol i cukier, zaś »mechanizm dziejów ludzkości jest zawsze jednakim. Zawsze znajdujemy w nim jako sprężynę pierwotną jakieś usposobienie umysłu i duszy bardzo ogólne, bądź wrodzone i z natury przez plemię posiadane, bądź nabyte«. »Ów pierwotny stan duchowy wypływa z trzech źródeł, któremi są: plemienność (rasa) środowisko i moment«. Kombinacya tych trzech czynników tłómaczy nam w zupełności dzieło i jego autora. »W tem — akcentuje jeszcze raz Taine — mieści się tylko zagadnienie mechaniczne: skutek całkowity jest sumą, określoną całkowicie przez wielkość i kierunek sił, które ją wytworzyły«.

Mniejsza na razie o to, czy teorya ta jest słuszna, czy nie — faktem jest, że należy ona raczej do socyologii, niż do literatury, że natury i psychologii piękna artystycznego zgoła

wnętrzna, a forma przejdzie w barok. Bardzo być może, że w niejednem dziele, w niejednym obrazie czuć owo manieryzowanie się — jak z drugiej strony, że formy zewnętrzne uznanych mistrzów przejmują gromadki naśladowców, epigonów i banalizują je, dyskredytują, doprowadzają do absurdu. Gdyby formy stężały, nie były więcej równoważnikami istotnych przeżyć duchowych, musiałaby w imię prawdy i szczerości nastąpić reakcya, przyszłaby kolej na »świeże powietrze«, dalsze odradzanie — konieczność ewolucyi weszłaby w swoje prawo. Zapanuje znowu hasło: napowrót do natury, do prawdy!

Kiedyś to nastąpi i po młodych przyjdą jeszcze młodsi — kolej to wszystkich rzeczy ludzkich, gwarancya postępu i żywotności, ale do tego daleko. W ostatnich czasach widać u nas bezwątpienia pewne osłabienie pulsu literackiego. Po latach bojów i znojów nastąpił stan równowagi i spokoju, młodzież nie gorączkuje się z powodu haseł i kierunków, miejsce walki zajmują wywczasy duchowe, przednie straże zwinięte — mnożą się natomiast zastępy maruderów, naśladowców, ciurów, w samych obozach daje się zauważyć sybarytyzm. Zdaje się, że okres bohaterski nowej sztuki w kraju już przeminął — sami jednak bohaterzy nie spoczywają na laurach, powiększają bezustannie swój dorobek. W ciągu sezonu 1903/4 ukazały się w wydaniach książkowych takie dzieła nawskroś współczesne duchem i formą, jak *Achilleis* i *Legenda* Wyspiańskiego, *Popioły* Żeromskiego, *Skarb* Staffa, *Śnieg* Przybyszewskiego, dalej takie dzieła epiki, jak *Na skalnem Podhalu* (cz. II.) Tetmajera, *Chłopi* Reymonta, *Ucieczka* Bagrynowskiego. Któreż piśmiennictwo europejskie może się pochlubić podobnym plonem, zebranym w ciągu kilku miesięcy?

Nie wyczerpała się bynajmniej, nie osłabła twórczość talentów najwybitniejszych — daje owszem najbardziej skoń-

czone swoje dzieła. Może być, że jeden lub drugi bliski jest zmanieryzowania; może też być, że prawie każdy tak dalece skrystalizował już swoją indywidualność, tak jest już zamkniętym w sobie, określonym światem, iż dalszy rozwój, wyższy wzlot wydają się wręcz nieprawdopodobieństwem. Czy oznacza to kres — za którym idzie upadek? W każdym razie nie tak prędko i nie tak łatwo*). Jeżeli nowa sztuka powiedziała już nawet ostatnie swoje słowo, znajduje się w niem tyle tonów, iż długo, długo artystycznie żyć niem można, tembardziej, że rzucone ono z takiej wyżyny, iż echa jego

---

*) Jednostki pewne widzą reakcyę przeciw sztuce obecnej i zapowiedź nowych objawień w „kierunku", który zajaśniał nad Lwowem, zapłonął gwiazdą „pałubiczną" (Karol Irzykowski: ***Pałuba, Sny Maryi Dunin***. Lwów, 1903). Utwór to interesujący ze względu na charakter swój naiwnej spowiedzi i na smutne rojenia, mające stanowić „program" przyszłościowy. Zasadniczo przenosi do sztuki niemieckie wydanie pozytywizmu francusko-angielskiego: empiryokrytycyzm Avenariusa; wyrzeka się wszelkiej konstrukcyi metafizycznej, precz usuwa wszelkie *x*, jak intuicya, fantazya, poezya. „Poezyi nie ma, nie było i nie będzie". Twórca powinien dążyć do dna dostępnej nam prawdy — opisywać ją. Dzieło sztuki doprowadzone tedy do psychologii, ta do łupania włoska na czworo, a wszystko w oczach czytelnika; zdjęty więc z zegara cyferblatt, możemy patrzeć na całą maszyneryę kółek. Filozoficznie biorąc — przez takie opisywanie nic się nie osiąga ponad pewne rezultaty duszoznawcze, ale w zakresie bardzo szczupłym, bo człowiek nie jest mechanizmem. Literacko biorąc — jestto żądanie tak stare, jak starym jest romans psychologiczny. A co najważniejsza — cały ten program ma znaczenie tylko sprytnego fejletonu. Sztuki nie tworzy się programami, tylko dziełami, ***Pałuby*** zaś do dziedziny artyzmu zaliczać niepodobna. Obrzydliwym szwargotem gazeciarskim drobiazgowo opowiedziana tu pewna historya, nudna i pretensyonalna, nie spełniająca nawet założenia autora, jako pseudo-głęboka analiza psychologiczna: żaden wypadek nie następuje tu jako konieczność nieodwołalna, na każdym kroku rządzi dowolność, najważniejsze zawikłania rozwiązuje przypadek. Całość świadczy o niskim poziomie duchowym i o barbarzyństwie formy; z tej strony dziedzic lub „odnowiciel" sztuki nie nadciąga.

nie tak prędko dojdą do nizin, nie tak rychło dusze na swój ton nastroją.

* * *

Bronią się niziny, wytrwale się bronią przeciw głosom z gór; przyjmują z przyjemnością epiczne utwory Reymonta, Tetmajera, Sieroszewskiego, jako mało odbiegające od typów uświęconych, z niechęcią natomiast odnoszą się do sztuki istotnie nowej, do symbolicznej — ideowej. Siłą swej indywidualności niektórzy twórcy nakazują sobie szacunek, otoczeni są nawet pewnym nimbem nadzwyczajności, legendami — ale daleko stąd do zrozumienia, do odczucia, do wejścia w dusze narodu — jak być powinno. Czyż temu się dziwić? Wszak przeważającej części inteligencyi polskiej obcymi są dotąd Mickiewicz i Słowacki: *Wykłady literatury słowiańskiej* istnieją tylko w dwóch wydaniach (jedno wyszło niedawno i tylko dla prenumeratorów pewnej gazety), znaczna część pism Juliusza spoczywa dotychczas jeszcze w rękopisach, a te, co raz wyszły w edycyi pośmiertnej — zalegają dotąd półki księgarskie. Któryż inny naród odnosi się w podobny sposób do swoich geniuszów — w pięćdziesiąt lat po ich śmierci? Młoda poezya, więcej spowinowacona z Mickiewiczem i Słowackim z ostatniego okresu ich życia, niż z pierwszego, musi więc tem dłużej czekać na swoją kolej...

Można zatem pojąć, że jest wielu, którzy »modernizmu« nie znają, można wierzyć wielu ludziom, którzy wychowani na innych wzorach, nie mogą się dostroić do tonu logiki uczuciowej i nowej sztuki »nie rozumieją«, ale trudno wybaczyć tym, co go znają i uważają się za powołanych do sądzenia — a odsądzają go od czci i wiary. Cechą charakterystyczną obecnej literatury jest przewaga poezyi nad prozą. Niechże ci, co sądzą i potępiają, zdają sobie sprawę z tego, czy mają prawo wyrokować. Jesteśmy już oswojeni z myślą, że istnieje mnóstwo osób niemuzykalnych,

mnóstwo ślepych na kolory — ludzie nie chcą tylko wierzyć dotąd, że są też jednostki, nawet między krytykami, niewrażliwe na poezyę, które więc wydając o niej sądy — podobne są do głuchych, chcących być recenzentami z koncertów lub do ślepych, piszących sprawozdania z wystaw.

W szczególności należy zwrócić te zarzuty do pisarzy, którzy potępiają literaturę modernistyczną w imię ideałów demokratycznych i zbiorowych. Nieprzyjazny stosunek warstw tz. »postępowych« do nowej sztuki jest tem mniej usprawiedliwiony, że jest ona prawie w całej swej rozciągłości demokratyczną i nosi wybitne znamię narodowe. Demokratyczną — w najgłębszem znaczeniu słowa: wchłonęła w siebie kulturę ludu, patrzy na świat przez jego duszę. Gdy np. Sienkiewicz swojem obrazowaniem, uczuciem, zakresem, dążeniem nie wychodzi ani na chwilę z zaklętego świata szlacheckiego — pisarze najmłodsi, jak Kasprowicz, Żeromski, Wyspiański, Reymont etc. czerpią mowę, całe pokłady uczuciowe od ludu, jego siłą i krwią napełniają żyły swoich utworów, aby rosły — i oczywiście przerastały niziny. W tem najwyższy objaw demokratyzowania się kultury polskiej.

Podług najwyższych, nie podług najniższych osądzajmy naród, klasę, grupę artystyczną — inna metoda jest nieszlachetną. Gdybyśmy podług najniższych albo nawet średnich osądzali romantyków — smutno byłoby z najwspanialszym okresem naszego ducha. Demokracya jest jednak nieufna i z republikańskiej cnoty robi molocha. Tak odsunął niegdyś demokrata Fredrę od teatru, tak w *Roku* zacnego demokraty Jędrzeja Moraczewskiego w latach czterdziestych poezye »pana Mickiewicza« smagano za duch nienarodowy. A literatura dzisiejsza jak jest demokratyczną, tak łączy w sobie polskość i etykę — nawet tam, gdzie to najmniej uderza. Polską jest — bo przemawia z duszy ludu polskiego, ziemi jego i nieba. Te pierwiastki są głęboko zaklęte nawet w twórczości St. Przybyszewskiego; jego pejzaże kujawskie, jego rytm rapso-

1905
KALENDARZ

Jan Matejko: Portret St. Tarnowskiego.

zaciętszy przeciwnik idei i tradycyj romantycznych, który rozpalonem żelazem piętnował i niszczył je w Galicyi, w Warszawie apologię romantyki głosił — coprawda: literackiej, coprawda: omijając głębszy związek iej z życiem. Ale też co-

A. S. PROCAJŁOWICZ:
OKŁADKA DO KALENDARZA.

dyczny, jego rozlewność, impulsywność, uczuciowość są również nawskroś polskie. Wystarczy postawić kilka jego kartek niemieckich obok kart niemców rodowitych. Przybyszewskiego twórczość jest bezcelową, nie maluje nam ideałów, nie dąży bezpośrednio do oddziaływania na życie — inni poeci świadomie sobie cel podobny stawiają i widzieliśmy, z jaką siłą woli, z jaką ekspresyą uczucia, z jakiem napięciem ducha. Przypomnijmy sobie utwory Żeromskiego, który najkrwawsze daje karty walk współczesnych, przypomnijmy sobie ostatnie słowo Kasprowicza: oparcie o lud; Wyspiańskiego nareszcie przypomnijmy... Wszyscy oni są czystej krwi artystami, teoretycznie wyznają może zasady sztuki dla sztuki, ale jakże jednemu i drugiemu serce mięknie, głowa się zapala, gdy mowa o charakterze narodowym. Wówczas poeta krwawym biczem chłoszczący swój naród, jak to ongi Słowacki czynił, w modlitwie Konradowej woła: »O Boże, wielki Boże — Ty nie znasz nas Polaków — Ty nie wiesz, czem być może — straż polska u twoich znaków«; wówczas to młodziutki Przybyszewski, w pisanem po niemiecku *Unterwegs* zapomina, że sztuka stoi »ponad narodem« i ognistą pali filipikę wrogowi niemieckiemu, zaś w *Złotem runie* wygłasza apoteozę charakteru polskiego nawet u... defraudantów; Berent z lubością podkreśla świeżość i czystość pewną u swoich bohaterów polskich a Jelskiego robi tragicznym, nie bagienkowo przystosowanym właśnie resztka krwi polskiej; inny znowu w chłopie polskim widzi Piasta, piastuna nietylko własnego narodu, bo gdy na Zachodzie królów nie stanie, przyjdzie ona prosić na trony chłopów polskich.

Takie to uczucia, takie idee wychodzą z rozżarzonych dusz tych nieubłaganych artystów, satyryków, beznarodowców, analogiczne uczucia i myśli biją z dna na inne ołtarze, inne bóstwa. Swojska ta w duchu i dążeniach sztuka nie przestaje nigdy czcić dostojności człowieka bez względu na kolor jego skóry i tradycyjne bezprawia. Tak Wyspiański, jak i Że-

romski i Kasprowicz krwawe czynią wyrzuty przeszłości za deptanie godności ludzkiej w chłopie, wierzą w przyszłość nędzarzy, inni wprost sztandary programowe tej przyszłości noszą. Żaden z nich, jak to w ostatnich czasach widzieliśmy u poetów niemieckich, francuskich, angielskich, nie apoteozuje gwałtu, nie głosi nienawiści między narodami, a wszyscy sieją miłość »jak złote ziarna«; apoteozując duszę — pokłon i cześć oddają temsamem pierwiastkowi ogólno-ludzkiemu, gdziekolwiek słońce mu wschodzi.

Apoteozą tą duszy — wyrok wydają też na materyę. Cała nowsza poezya polska daje się rozpatrywać pod kątem widzenia idei walki ducha z materyą, i gdy jeszcze szkoła Tetmajerowska głosiła rozkosz zmysłów a w wyczerpaniu — etykę buddystycznej wszechlitości i ucieczkę, rozpłynięcie się w wszechświecie, Przybyszewski szatana widzi w ciele, w żądzy wiekuistej, Kasprowicz nędzę opiewa, nędzę miłości, nędzę człowieka, wygnanego z raju, Żeromski kir smutku, popiół szary rzuca na życie zmysłów żywiołowe, ofiarą serca nie okupione, Wyspiański bohaterstwo ducha śpiewa, Staff w żelazną dłoń woli ujmuje wszystkie elementarne popędy krwi. I żaden z nich ideałowi szczęścia nie hołduje — tylko jeden: świętości, drugi — bohaterstwa, trzeci — wielkości. I żaden szczęścia w bagnie, bestyi ludzkiej, instynktów krwiożerczych nie apoteozuje... — »Nikt cię nie kochał?« woła Kasprowicz w *Salve Regina:*

Nikt cię nie kochał?
a ty, czyjąś duszę
tak umiłował, abyś mógł zapomnieć.
że jest granica między złem a dobrem?
W czyjeś ty serce spojrzał z taką wiarą
aby jej siła mogła ci je rzucić
do twoich stóp nieskalanych?
Do stóp bożego wybrańca,
co serca podnosi
i twórczem swem tchnieniem

nieskazitelnem i wiecznem przez miłość,
pył z nich otrząsa i zbawia?
. . . . . .
Łam się!

I łamią się duchy ze złem, z tem, co niskie i liche, a już to samo czystym żarem etycznym; łamią się i skazują bodaj na samounicestwienie, albo w artystycznem umiłowaniu życia chcą je dźwignąć, chcą niem cały świat zadziwić — zrezygnowawszy z uszczęśliwienia... Taką jest strona ideowa najnowszej literatury; ale skryta ona na dnie, pod pokładami rud — coprawda, nieraz i próchna, pod kłębami nerwów nieraz na strzępy potarganych, to wyprężonych w najwyższych szałach lęku, grozy, lub rozkoszy dech zatykającej. Stokrotnie bowiem bardziej jest skomplikowany człowiek dzisiejszy od dawnego, wyrobione więc przez poprzedników kryterya prostolinijne miarą tu być nie mogą, tem mniej dziecięce lub staropanieńskie, któremi tłum naiwny i niejeden krytyk nienaiwny się posługuje. Nie poto świat i obejmujący go człowiek nowożytny walczył tysiące lat, nie poto męczył się i cierpiał, z Dantem piekła zwiedzał, z Byronem bój ze światem całym staczał, z Gustawem łono w męce miłosnej szarpał, z Konradem Bogu wojnę wydawał — nie poto wszystko to się działo, aby nareszcie spłaszczyć się, skurczyć do stanu pojęć maluczkich wiekiem, lub starych a ubogich na duchu. Trzeba umieć czytać nowszą literaturę i mieć odwagę patrzenia w przepaście. Trzeba umieć odczuć, że zbawienny, bo protestujący przeciw nędzy współczesnych stosunków, że oczyszczający, bo tragiczny pierwiastek znajduje się nawet w duszach zatrutych, potępieńczych, przeklętych.

A przedewszystkiem jest owa literatura moralną i zbawczą, ponieważ jest artystyczną. Skoro się czyta takie poematy, jak *Na królewskiem jeziorze* Tetmajera, *Nad morzem* Przybyszewskiego, *Aryman mści się* Żeromskiego, *Dies irae*

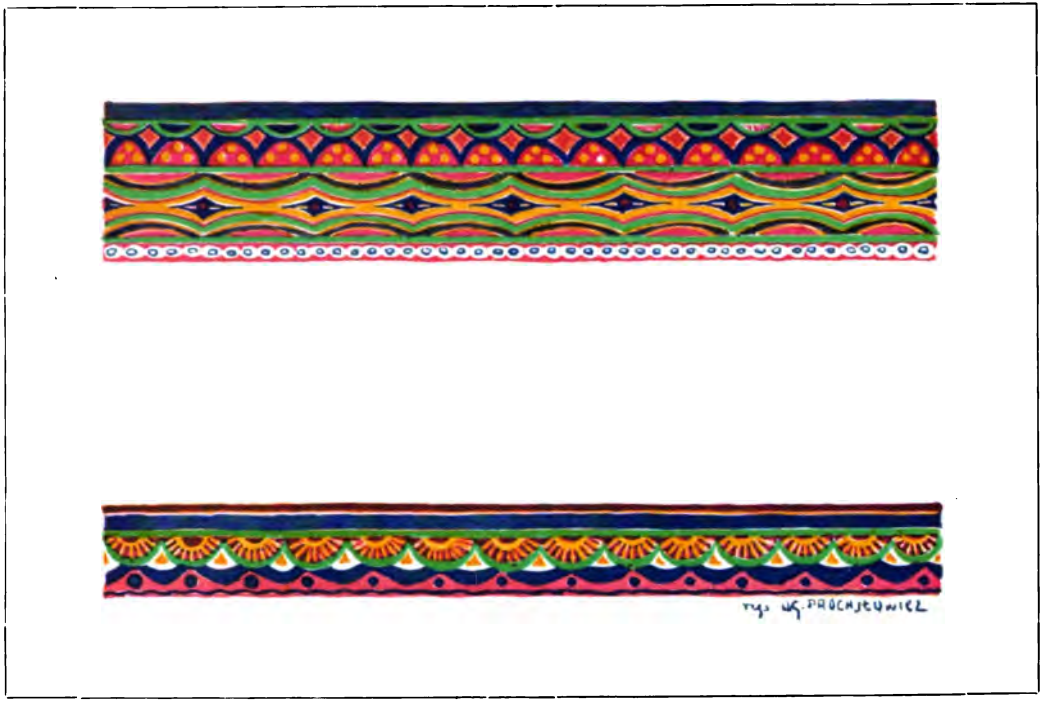
Kasprowicza, *Legion* Wyspiańskiego, duszę ogarnia uczucie, jak przy słuchaniu najwspanialszej symfonii Beethovena, jak w kontemplacyi w katedrze medyolańskiej, na szczycie góry niebotycznej, na falach oceanu. Jesteśmy wstrząśnięci, uroczyści, cisi. Nie huczą w nas zapewne młyny spraw codziennych, mamy w sobie nieśmiertelne idee. Wyzwalamy się ze wszystkiego, co małe, liche i ziemskie, obcujemy z Duchem świata, będącym zarówno najwyższem Pięknem, jak i Dobrem najwyższem.

Droga, którą w ostatnich czasach chodzi dusza, więc i poezya polska, przypomina ścieżkę, wiodącą na szczyt kopca. Kręta ona, wąska, nużąca, zmęczą się nią prędko ludzie, skłonni do zawrotów głowy, ludzie serc słabych a także ci liczni, którzy są przyzwyczajeni do dróg prostych, równolinijnych. Jedni niezdolni wznieść się ponad niższe stoki wzgórza tracą zupełnie z oczu wierzchołek, wiarę w cel. Inni zmuszeni ze wszech stron ją okrążać, skarżą się, że wystawieni raz na żar piekący, to na cień chłodny. Część niecierpliwych widzi tylko nieskończony, nużący gzygzak, reszta niecierpliwych uważa szczyt za dostępny tylko dla uskrzydlonych. A droga bieży, wije się, jak wąż, wspina się, jak myśl wolna, krąży, jak pilny, niestrudzony pracownik, coraz wyżej i wyżej, jednem ramieniem oparta o ziemię, drugiem coraz bliższa nieba — i dobiega punktu, gdzie pierś oddycha szeroko, oko obejmuje horyzont nieskończony, głowa kąpie się w blaskach.

KONIEC TOMU TRZECIEGO.

Ka
jak
w
nic
czy
ny
wy
świ
by

i
k
c
c
l



A. S. PROCAJŁOWICZ:
KARTA ADRESOWA.

Treść tomu III.

ROZDZIAŁ I.

Powieść w życiu codziennem.

Stosunek literatury codziennego życia do nowych prądów. — Sienkiewicza: *Rodzina Połanieckich*. Anti-intelektualizm, przemieniony w filisterstwo, jako panaceum.

Wpływ zmienionego układu społecznego na literaturę. Upadek szlachty, niwelowanie się społeczeństwa a zanik gawędy i powieści szlacheckiej. Ostatni przedstawiciele. — Kaz. Laskowski, apologia śmiertelnych grzechów szlacheckich. — Sylweryusz Kondratowicz. — Abgar Sołtan, przedstawiciel tężyzny podolskiej.

Józef Weyssenhoff. Takt, jako zasada artystyczna. Wdzięk i siła na tle wysokiej kultury artystycznej. — Antyteza pierwiastków rewolucyjnych w artyzmie i dążeniach. Siła jego w półtonach, ironii, wykwintnej *persiflage*.

H. Sienkiewicza *Quo vadis* i *Krzyżacy*. Podyktowane dydaktyką społeczną — arcydzieła artyzmu. Sienkiewicz, jako malarz słowa. Przyczyna mniejszej popularności ostatnich utworów, niż Trylogii. Piękno malarskie niesharmonizowane z ideałem. Słabość stanów i osób uduchowionych. Działalność Sienkiewicza w ogólności. — Zwrot przeciwko niej ze strony młodych. Atak Stanisława Brzozowskiego i jego jednostronność. Synteza działalności Sienkiewicza.

Charakter powieściopisarstwa bieżącego. Uprzemysłowienie się produkcyi. Rozkładczy wpływ fejletonu. Typy romansopisarzy. — Powieść historyczna dla tłumu. Utwory Artura Gruszeckiego. Zabójczy wpływ dziennikarstwa na umysł poważny.

Zalew piór kobiecych. Brak między niemi głębszych talentów. Str.
Typy współczesnych powieściopisarek. Brak obrazu duszy najmłodszej generacyi kobiecej. Sylwetki bohaterek Żeromskiego, Szeligi, Słończewskiej, Zofii Nałkowskiej, Zapolskiej.

Utwory szlachetne duchem. Ogólny charakter fejletonów kobiecych: erotyzm plotkarski. Upadek poziomu powieści życia codziennego.

Żywoty i dzieła 1

ROZDZIAŁ II.

Ewolucya teatru.

Teatr a społeczeństwo dzisiejsze. Teatr dostawcą bezmyślnego śmiechu. — Hurtowny fabrykant wesołości: Z. Przybylski. — Obniżanie poziomu artystycznego Warszawy przez teatrzyki ogródkowe. — Stagnacya sztuki ludowej. Talent J. Szutkiewicza. Jego *Popychadło*. Zamieranie sztuk kontuszowych. Tematy żydowskie.

Konsekwentny realizm. Wpływ Ibsena na dramaturgię nowoczesną. Zmiany ideowe i techniczne. Hauptmann i Sudermann. Ich śladami idący starsi. Młodzi: Wł. Rabski. Ronikier. W. Sawiczewski. E. Grabowiecki. T. Konczyński.

Od realizmu do poezyi. Bogactwo starych i nowych form. Teatr krakowski pod dyrekcyą Tad. Pawlikowskiego. Rozkwit twórczości dramatycznej. Realizm nastrojowy. J. A. Kisielewski. Apoteoza życia i młodości. *W sieci*. Walka z filisterstwem. Zwrot ku życiu wewnętrznemu w *Karykaturach*. Dramat Przeznaczenia w *Sonacie*. Śladem Kisielewskiego — Zofia Wójcicka.

Poezya czystej fantazyi. Baśń i symbol na scenie. M. Szukiewicz. Twórczość Lucyana Rydla. Wysoka kultura artystyczna bez indywidualności twórczej. *Zaczarowane koło*. Inne sztuki fantastyczne.

Dramat bohaterski. Okres Słowackiego na scenie. Próby Kasprowicza, Tetmajera. Odżycie ducha klasycznego. St. Wyspiański.

Warunki rozwoju sztuki w społeczeństwie. Publiczność polska a teatr. Kraków a Lwów. Działalność dyrektorska T. Pawlikowskiego we Lwowie. Teatromania bez artyzmu Warszawy. Konkursy dramatyczne i wpływ ich na scenę. Kronika konkursów lat ostatnich.

Twórczość najmłodszych. Kawecki, Gorczyński, Brzozowski, Rittner. Hertz. — Twórczość Jerzego Żuławskiego. Brak ducha tragicznego — wysiłki intelektualne.

Siły i niebezpieczeństwa obecnej fazy dramaturgicznej. Pisarze teatralni a poeci tragiczni. Potrzeba stworzenia dramatu polskiego. Duch Słowackiego. Ożycie w Wyspiańskim. Str.

Żywoty i dzieła 44

ROZDZIAŁ III.

Na wyżynach romantyzmu. Stanisław Wyspiański.

Pierwiastki narodowe w nowszej poezyi. Wzrastanie uczuć zbiorowych w życiu. Rozwój warstw ludowych. Odrodzenie Śląska. Idee ludowe — filozoficzne — zdążające do mesyanizmu. Działalność Winc. Lutosławskiego. *Idea* Szczepanowskiego.

Atmosfera dla St. Wyspiańskiego. Odrębność jego na tle czasu. Wykwit całej kultury ideowej i artystycznej, przerasta ją swą indywidualnością. Ideą jego — Moc, treścią — Myt, formą — tragizm. Od dramatu greckiego do polskiego. Niezdolność do czynu, jako śmiertelna wada polskiego społeczeństwa. — Moc uduchowiona w *Legionie*, antyteza w *Weselu*, synteza w *Wyzwoleniu*. Znaczenie Wyspiańskiego na progu nowego stulecia.

Żywot i dzieła 101

ROZDZIAŁ IV.

Sztuka dla sztuki. »Chimera«.

Upadek dekadentyzmu, pojednanie sztuki z ideałem. — Ciąg dalszy kierunku „modernistycznego“. *Młodość* w Krakowie, *Strumień* w Warszawie.

Miriam i jego *Chimera*. Oderwanie się od życia, fałszywa socyologia i filozofia sztuki. Przeciwieństwo między doktryną a arcydziełami sztuki dawnemi i nowemi.

Wysokie aspiracye estetyczne *Chimery* i częściowe ich urzeczywistnienie. Charakterystyka sześciu tomów pierwszych. *Chimera* organem wysokiej kultury, nie twórczym i pionierskim. Przepaść między doktrynami pisma a drukowanemi przez nie dziełami. Zasługi *Chimery* 136

ROZDZIAŁ V.

Najmłodsi. — Poeci życia.

Tragedya sztuki bez ideału i siły życiowej. Wacława Berenta *Próchno*. Jego znaczenie, jako krzyża żałobnego na krańcu sztuki

blizkie poecie, żyjące w duszy świeżo, namacalnie, »rzeczywiście«. »A czy było tak u Tassa na przykład, który swoją poetyczną fantazyą mógł oceniać piękności epoki, z której wziął treść swego poematu, ale który jej znać nie mógł i musiał ją wymyślać? który się zajmował przygodami swoich bohaterów, ale dla ich osób musiał być obojętny, bo ich nie znał, bo w wielu z nich nawet wierzyć nie mógł? Albo czy mógł być również obrazowym Milton, który ze swojej wyobraźni wyprowadzał istoty, jakich nikt z ludzi nie widział, i świat, jakim go nikt nie pamięta? Zapewne to wszystko, co twórcza fantazya zrobić może, to on zrobił, a przecież czuć tam brak rzeczywistości, brak tej pewnej niewzruszonej pewności i prawdy, którą poeta epicki ma tylko wtedy, kiedy poeta rzeczywiście znał i widział świat, który maluje« (*Historya Literatury*, V. 90). Podług tej teoryi traci wprawdzie na wartości *poezya*, traci na wartości cały szereg eposów, począwszy od *Ramajany* i *Nibelungów* a kończąc na wszelkiego rodzaju Mesyadach a także na *Ogniem i Mieczem;* zyskuje za to rzeczywistość. Zyskuje Tomasz, który musi palec włożyć w ranę, aby uwierzyć, zyskuje fotograf, pamiętnikarz, proza — zyskuje powszedniość. Na jej terenie Tarnowski z największą obraca się swobodą. Nie dlatego, jakoby miał zmysł realny, wzrok Napoleona, dozwalający mu ją dostrzegać w całej pełni — i zrozumieć; ale że są tu na każdym kroku baryery, przegródki, formy stare, oryentuje się więc bez wszelkiego wysiłku, ma gotową marszrutę, formułę. Nawet przy rozbiorze *Pana Tadeusza*, nie da dowodu własnego sposobu patrzenia, *indywidualnego*. odczucia rzeczywistości. Wobec cudzych obrazów natury nie zadrga mu serce, usta recytują porównania i polemiki, wynikające z szkolarskich zasad o idealnej epopei.

Z tem wszystkiem rodzaj, w którym trzymany jest Pan Tadeusz, naturze Tarnowskiego odpowiada, i nie ulega wątpliwości, że zachwyt jego nad *Panem Tadeuszem* jest szczery,

ale czy ma on także szczerość wyrazu? czy umie stanąć wobec dzieła, jako krytyk?

Umysł nowoczesny wyrzeka się przedewszystkiem teoryj apriorycznych, które żadnego nie mają znaczenia wobec faktu, że każdy geniusz sam sobie tworzy prawa, a dzisiejsze mogą każdej chwili być obalone przez nowe dzieło rewolucyjnego geniusza; natomiast stara się krytyk dzisiejszy wytłumaczyć, *czem* dana poezya na nas działa; Witkiewicz swoją analizą kolorystyki Mickiewicza więcej wytłumaczył, więcej nauczył, niż gromady uczonych, badających, czy i o ile *Pan Tadeusz* odpowiada warunkom epopei; ujął i zrozumiał rzeczywistość. Tarnowski nie jest człowiekiem poznania, wobec arcydzieł sztuki rzeczywistości kieruje się także uświęconymi dogmatami, zaopatrując je w konwencyonalne zachwyty (»widzimy skutek, nie widzimy, jak działają przyczyny« — albo »geniusz ma swoje tajemnice, jak natura« etc.), które chyba niewiele dziś mówią. Zawsze jednak na gruncie tej rzeczywistości (Kochanowski, Krasicki, niektóre komedye Fredry, *Niepoprawni* Słowackiego) można mu zaufać; odtworzy ją w nader obszernem streszczeniu, zastępującem psychologię utworu, wypowie kilka uwag, zdrowym rozsądkiem podyktowanych. Długo jednak na tym gruncie nie wytrzyma. Umiłowanem dzieckiem rzeczywistości jest interes. Można z pobudek czysto rycerskich przedsięwziąć wyprawę w krainy fantastyczne, można dla serdecznych duszy zachwytów w podniebne ulatywać sfery; na ziemi zawsze przebywając — trudno oprzeć się koniecznościom materyalnym, prawom walki o byt. Tarnowski jest też zawsze i wszędzie człowiekiem tendencyi.

b) Tendencye.

Człowiekiem małych tendencyj musi być typ tego rodzaju, co Stan. Tarnowski, nie idei wielkich. Przykuty do przypadkowej rzeczywistości — nie przeniknie ludzkości »z końca do

końca«; z wierzchu traktując wszystko i wszystkich — nie pojmie tego, co jest najwyższem, pozaświadomem, indywidualnem w narodzie własnym; w krótkowidztwie swojem zmuszony trzymać się dogmatów, formułek i przez nie bardziej jeszcze oślepiony — nie dostrzeże, nie pojmie pierwiastków, odskakujących od tradycyjnych; kiełków nowych, rodzących się, zwiastunnych... »Miał rzut oka rozległy, brakowało mu ogólnego poglądu« — mówi Brandes o Sainte-Beuvie; Tarnowski rozległego rzutu oka nie posiada, zdawałoby się jednak, że »ogólny pogląd« ma subtelny i własny — tak jednak nie jest. Ciasnej, do empiryzmu chwili przykutej jego naturze, wszystko jest obce, co empiryzm ten i chwilę przekracza. Obcymi są mu prorocy, wizyonerzy, bliskimi tylko dogmatycy i tradycyjni moralizatorzy.

Typowym przykładem mierzenia wielkich idei miarą małej tendencyjności jest stosunek Tarnowskiego do *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa.*

Księgi — to jedno z najdonioślejszych zjawisk w dziejach naszych moralnych i kultury. Dzieło to daje początek jednej z największych i najdonioślejszych idei, jakie wytworzył poszukujący samouświadomienia duch polski w XIX wieku: idei stworzenia u nas nowego typu człowieczego.

Każde społeczeństwo, każdy okres wielkiej kultury wytwarza swój typ człowieka, który dla niego jest charakterystyczny i stanowi w nim główny czynnik życia i myśli. W świecie starorzymskim znamieniem tego typu była *virtus,* w znaczeniu militarnem i obywatelskiem; od Chrystusa ideałem zaczął być *homo sanctus,* w najnowszych zaś czasach, z upadkiem rzymskiego i chrześcijańskiego uniwersalizmu, typ ów różniczkuje się na gruncie poszczególnych narodowości: Anglik wyrobił od wieków typ gentlemana, u Niemca przez wiek cały ideałem był szlachetny humanitarysta, we Francyi — bojownik. Jakim-że jest typ Polaka? Z najpiękniejszych tradycyj narodu, od Lignicy do obrony Wiednia, wyłania się postać,

błyszcząca blaskiem oręża, nieustraszonością ducha, egoizmu pozbawionym celem — typ rycerza. Bagniska niezmierzone epoki saskiej zupełnie go zatopiły; dopiero, gdy płomień niszczący Rzeczpospolitą jął je osuszać, zaczął na nowym zdrowym gruncie wyłaniać się typ świeży, nowoczesny. Zaczął typ ów wyłaniać się, ale efemerycznie; nastrój społeczeństwa czysto szlachecki nie dozwolił mu się rozwinąć; pogrobowiec typu rycerskiego, książę Józef, więcej niż on przemawiał do wyobraźni społeczeństwa ówczesnego. Rok 1831 przyniósł kompletne bankructwo starego typu; rycerz napoleoński okazał, że przeżył się, a typ nowy jeszcze się nie narodził. Wówczas to Mickiewicz, prawdziwy ojciec narodu, odgadł najważniejszy brak społeczeństwa, brak w nim skrystalizowanej indywidualności i rzucił mu obraz — ideał: *ecce homo*, rzucił mu swe Księgi: tak żyć macie, jeśli chcecie zachować odrębność swą duchową: celem — wprowadzenie do historyi Ewangelii, ideałem — społecznik nowoczesny ze sercem pierwszych chrześcijan...

Taką jest kwintensencya dzieła Mickiewicza, które wraz z czasem rośnie, pod wpływem stosunków francuskich wchłania coraz więcej nowoczesnych pierwiastków społecznych, aby potem w towianizmie utonąć, głową w niebie — coraz bardziej tracąc z pod nóg ziemię... Dzieło to wielkie, owa realizacya Konradowskiego pragnienia, aby czuciem rządzić, duszę przemienić, »zanucić pieśń szczęśliwą«. W tem dążeniu całe przecie znaczenie poety, który jest czemś więcej, niż artystą.

Ale dla człowieka rzeczywistości świętością będzie krótki, rozkazujący dogmat od dzieciństwa wszczepiony w umysł, mechanicznie działający na środki motoryczne, jak komenda na natury żołnierskie — Ewangelia jest już czemś nierealnem, fantastycznem, nadziemskiem. Dla Tarnowskiego *Księgi* Mickiewicza są jednym wielkim grzechem przeciw rzeczywistości, z którym walczyć, który tępić należy. Artykuł to dzienni-

karski, przeciw któremu wymierza bezwzględny artykuł polemiczny. Udowadnia tedy, że Mickiewicz dużo popełnił omyłek, dopuścił się przesad, nagrzeszył brakiem trzeźwości i zmysłu praktycznego.

Nic łatwiejszego, jak udowodnić te i tym podobne występki nie tylko Mickiewiczowi, lecz i Ewangeliom, których znaczenie na tem chyba polega, iż wywołują »ton« w duszy i zdolne są wywoływać ton ów wysoki także w życiu... Tylko bardzo oschłe, materyalistyczne natury nie mogą odczuć ich piękności, tylko zaskorupiały w pewnych formach człowiek nie dostrzeże wyłaniającego się z nich nowego typu człowieczego. A Tarnowski? »U nas samych — pisze — młode pokolenie... smutno pochyla głowę, czytając *Księgi*, i szanuje je z pewnem politowaniem, jak szanowne złudzenie, ale za złudzenie je ma, a bodajby nikt wśród niego nie śmiał się szyderczo z tych złudzeń. Poza nami? Wyobraźmy sobie, że jakie nowe wydanie wydobywa z zapomnienia i rzuca w świat nanowo Montalemberta tłumaczenie, jaki powstałby śmiech i urąganie w całej Europie«... »To, co przed pół wiekiem było przedmiotem czci i wiary, dziś wydałoby się najszaleńszem z szaleństw...«

A coby ta skora do śmiechu Europa powiedziała, usłyszawszy dzisiaj przypowieści i przykazania Ewangelii? Czy przez to przykazania te mniej są wzniosłe?

Zależy zresztą, która Europa.

»O tem, co niedawno jeszcze nazywano Królestwem bożem na ziemi — wyrzeka Tarnowski — niema ani marzenia, miłość chrześcijańska, ta nie stoi na porządku dziennym spraw i dążeń dzisiejszego świata«. Zdawałoby się tedy, że poezya, o ile nie chce być służką i niewolnicą polityki, powinna być tym azylem ducha, tem skrzydłem tęsknoty wiekuistej, co w lepszych przynajmniej umysłach podtrzymuje wzlot ku ideałowi... Zdawałoby się tembardziej, że mimo

wszystko, co Tarnowski mówi o tej okropnie zmateryalizowanej Europie, idee Ewangelii jakoś wśród niej jeszcze nie całkiem wygasły, owszem, odradzają się, odmładzają... I nikt jakoś się nie śmieje z Tołstoja, kiedy je głosi i nikt nie uważa za szaleńców Ruskina i Emersona, Björnsona i Maeterlincka, którzy w dążeniach swoich łączą się z milionami.

Mickiewicz, jak inni geniusze, wyprzedzał swój wiek, a że był wcieleniem nowego typu, więc pragnął, by polskość była wcieleniem jego samego; by nowa dusza człowieka obrała sobie za siedlisko jego rodaków; by społeczeństwo, obecnie bez określonej fizyognomii po wygaśnięciu ostatnich rycerzy, bez indywidualności własnej, ucieleśniło właśnie nowoczesnego społecznika z sercem ewangielisty — i w ten sposób urzeczywistniło królestwo boże na ziemi...

»Krytyka jest tem, czem jest krytyk« — mówi Anatol France; Tarnowski Mickiewiczowi w jego dążeniu ku szczytom towarzyszyć nie może, zatrzymuje się tedy na najniższych stokach, a widzi tylko gubiące się szlaki, karkołomne przeszkody, chmury brzemienne niebezpieczeństwem. Pozostaje więc na swej równinie, gdzie niebezpieczeństw niema, a widnokrąg bez perspektyw, powietrze duszne, zatrute wszystkiemi miazmatami życia codziennego.

I nietylko od Mickiewicza ucieka ku płaszczyznom. Odrodzenie ludzkości z ducha, stworzenie nowego typu społecznego jest także myślą Zygmunta Krasińskiego... I on marzy, aby:

Z dusz się naszych wzbił duch trzeci,
Wyższy od nas, niepojęty...

I on marzy,

By pogodzić świata dzieje
Z wolą Pana ponad pany...

To jest duch poezyi Krasińskiego, i w niego musi się wpatrzyć krytyk-myśliciel, artysta, psycholog. Drogi, któremi Krasiński do ideału dochodził, nie należą już do poezyi, lecz do polityki praktycznej, a Tarnowskiemu zdaje się i te drogi szlachecko-katolickie nie powinny być niemiłe. On jednak ani na chwilę nie opuszcza zatęchłego gruntu rzeczywistości. Wobec wież najwyższych i świateł najdalszych rozumuje tylko jak dziennikarz. »Weźmy trzeźwo i prozaicznie poetyczne ostatnie *Widzenie*, a znowu będziemy musieli powiedzieć, że niema tu nic, coby było w zdrowej logice i w praktyce spraw ludzkich możliwem«.

Tak do poety mówi rzeczywistość. Tak mówi życie codzienne — z wiarą jego dogmatyczną, nie wytężającą mózgu, z mądrością praktyczną, nie wytężającą wzroku, z estetyką, sanitarną, nie wytężającą nerwów — tak mówi płaski, bezduszny utylitaryzm. Ostatni, najwyższy wyraz metody Tarnowskiego — to sprowadzenie wszystkich zjawisk do formuły najprostszej: utylitaryzmu. Arcydzieła najwyższe i okresy bohaterskie, męki dusz serdeczne i wzloty prometeidów zaobłoczne, marzenia walki, przędze uczuć najdelikatniejsze i kwiaty mistyczne nieziemskie — wszystko to sprowadza do form codziennego użytku. Z krwi najszlachetniejszych i popiołów geniuszów umie destylować tylko mdłe leki na rozmaite choroby indywidualne i społeczne, stwierdzane z dogmatyzmem oporu nieznoszącym.

Stąd wszystkie jego klasyfikacye i sądy. Więc w *Historyi Literatury* esteta wyrokuje, iż pewna »proza ma wartość rzetelną nie przez talent i sztukę pisania, ale przez pracę dokonaną ze świadomym i dobrze (?) pojętym celem pożytku« (III. 145). Stąd takie klasyczne orzeczenie, jak to o *Podstolim* Krasickiego, że »powieści równie ciężkiej, równie śmiertelnie nudnej niema na całym świecie...« ale mimo to jest ona... jako kurs praktycznej filozofii życia »nietylko dobrą i mającą wartość, ale nawet pełną niepospolitych zalet i wdzięku«

(III. 268); stąd sprowadzenie najwyższych wyrazów poezyi do szeregu maksym, prostotą swoją pokrewnych może staremu Poloniuszowi, ale nie wielkim duchom ich twórców. Więc romantyczna poezya polska była »mądra i rozsądna«, gdyż propagowała takie hasła, jak: patrz na swoje widnokręgi... ze słabością łamać się od młodu... pogańska nienawiść i zemsta do rozpaczy tylko wiedzie... Więc z *Irydyona* wynika »myśl i dążność« (V, 145): »Miłość ojczyzny, żeby być skuteczną, powinna być więcej, niż uczuciem tylko, powinna być cnotą w czynie, cnotą zupełną bez restrykcyi, na wszystkich polach i nieustającą...« Więc myśl główna *Anhellego* jest »po części fałszywa, a mogłaby być i szkodliwą: fałszywą, bo jeżeli bierna, choćby i najświętsza ofiara może mieć swoją wartość i zasługę, to zawsze tylko, jako wyjątek: regułą, przeznaczeniem wszystkich jest praca i czynność« (V. 167). Więc z *Lilli Wenedy* »wrażenie jest przykre, rozpaczliwe, ale wchodzi już w zakres... moralnej wartości, prawdy, jaka jest zawarta w myśli podstawnej dzieła«, a ta »myśl była i sama w sobie fałszywa i dla nas szkodliwa... zła... Fałszywa, bo przeciwna prawu i słowu samego Boga, który *sanabiles fecit nationes*« (V. 178) itd. itd.

Tak w ciągu dalszym — w nieskończoność — naiwne formułki dydaktyczne, szkolarskie tendencye moralizatorskie, w całości składające się na system dogmatyki, a przedewszystkiem polityki. Jego *Historya Literatury* — mówi wielbiący go Tretiak — jest »przedewszystkiem jakby historyą myśli politycznej polskiej w walce z przeciwnościami, w szczególności w walce z zaślepieniem własnego narodu«. Ta idea — to myśl przewodnia całej działalności krytyka-estety: walka »z zaślepieniem«, bezbożnością, anarchią, konspiracyą, romantycznością. Wszystkie piękności od ziemi oderwane, całe cudowne bogactwo indywidualności, jakie naród wydał od wieków, bezmiar idei, poruszających wieki i duchów głębie — wszystko sprowadza do prostych formuł, do swojej for-

muły, poza którą *non est salus;* storturowane przez inkwizycyę jego dogmatów, zaczynają nareszcie mówić, co on im każe, i pod strasznym tym przymusem każdy oczywiście mówi »swoim sposobem to, co mówił w kazaniach Kajsiewicz, Krasiński w Resurrecturis, co innym, ale zgodnym z nimi tonem mówiły *Wiadomości Polskie,* co wreszcie w politycznych i historycznych pismach mówili Szujski i Kalinka«. *(H. Sienkiewicz,* 188). Do nich sprowadza ducha, dzieje, przyszłość, literaturę, a kto myśli inaczej — ten wróg...

c) Organizacya psychiczna.

Właściwości te wszystkie wypływają z natury Tarnowskiego, będącej poniekąd z końcem XIX-go wieku anachronizmem. Jestto natura dziwnie elementarna, prostolinijna, pozbawiona śladu tej złożoności i głębi psychologicznej, którą powinno było wyrobić życie od tylu pokoleń bogate, czynne, wielostronne; pozbawiona tych subtelności umysłowych, które powinna była wyrobić stara dziedziczna kultura. Naturę tą stworzyły jednak od szeregu pokoleń — nie łamanie się z losem, nie konieczność natężenia swych sił, ostrzenia zdolności, wyrabiania w sobie coraz to doskonalszych organów do walki o byt, lecz *dolce far niente,* spokój ducha, żyjącego w świecie o tradycyjnych formach, odziedziczonych pojęciach, uświęconych konwenansach, w świecie czerpiącym wszystko z gotowego: myśl — nie z przełomów własnego ducha, lecz z tradycyi i dogmatów, charakter nie z walk życiowych, lecz z wychowania konwenansowego i z protegowanego przez świat samolubstwa woli. W świecie tym sprawa publiczna zajmuje żywo umysły, ale zrosła się tak dalece ze sprawami familijnemi i osobistemi, kierunek jej jest z góry tak stanowczo określony tradycyami i interesami rodowemi, że z góry już

wyklucza cały nowoczesny systemat idei i dążności, wprowadzony w życie przez Francyę, wzbogacony i zróżniczkowany przez dalszy rozwój społeczny. Stąd wrogie wobec nich stanowisko, u ludzi o niezbyt subtelnym umyśle czyniące naiwnie motywy prywatne — publicznymi; stąd u tych jednostek słowa miłości, umiarkowania, legitymizmu w parze z jakobinizmem — wstecznym, bezwzględny subjektywizm w parze z dogmatyzmem, przebierającym się w płaszczyk prawd wiecznych, przedmiotowych.

U Tarnowskiego czynniki te psychiczne nie znalazły hamulca lub modyfikacyi w tej potędze, którą jest nauka nowoczesna. Umysł zupełnie pozbawiony samodzielności, nie posiadający ani jednej iskry twórczej, wszystko wziął gotowe, dogmatyczne, od drugich: idee polityczne od Szujskiego, historyczne od Kalinki, literacko-estetyczne od Klaczki. Wpływ Klaczki był dla niego decydującym. Pisarz ów częściej błyskotliwem niż rzeczywistem światłem jaśniejący, efektowny, ale i afektowany, władający stylem pełnym sztuki, ale i sztuczności — pisarz ten nie pozostawił ani jednej pracy o literaturze polskiej, któraby i dzisiaj miała znaczenie naukowe i literackie, gdy niepozbawionymi są dotąd znaczenia pewne rozprawy, np. Lucyana Siemieńskiego. Nie utrzymały się idee ogólno-artystyczne Klaczki (np. o niezdolności Polaków do sztuk plastycznych), ani poszczególne jego syntezy (o »zstępującym« rozwoju Krasińskiego, o Korzeniowskim itd.); czyniąc zaś z krytyki literackiej konfesyonał, gdzie poniżaną była sztuka, indywidualność, piękno, a roztrząsane były tylko kwestye »sumienia obywatelskiego«, rzucił literaturę bez miłosierdzia na łup namiętnościom i apetytom stronniczym. Z jego to szkoły Tarnowski wyniósł manierę stylistyczną mniej artystyczną, nie tak wyszlifowaną i olśniewającą, jak u autora *Sztuki Polskiej*, więcej zaniedbaną, swobodną, salonową; wyniosły estetyczno-koturnowy frazes dla celów bardzo utylitarnych, ton moralizatorski, wojujący zawsze ha-

słem dobra powszechnego, dla dążeń ostatecznie bardzo wązkich, partyjnych. Gdy jednak Klaczko (poza studyami estetycznemi lat ostatnich) zdradza w pierwszych swych pracach wiedzę i myśl filozoficzną, skłonność do metafizyki, Tarnowski w tym kierunku najmniejszych zgoła nie posiada pretensyj. Są pisarze bardzo konserwatywni, bardzo tendencyjni, którzy nie zamykają się jednak przed zdobyczami wiedzy nowoczesnej: Brunétière przyswoił sobie z niej i do literatury zastosował darwinowską teoryę ewolucyi — Tarnowski inaczej. Tarnowskiego wielotomowa *Historya Literatury* jest pozbawiona zupełnie podziału na okresy: umysł, usiłujący ujmować zjawiska, bądź to według artystycznych lub ideowych kierunków, ustąpił tutaj kronikarzowi, piszącemu »roczniki« literatury, rozpadającej się na podziały kalendarzowe; wszelkie filozoficzne pojmowanie dziejów, syntetyczne ujęcie kierunków i prądów zostaje w ten sposób wykluczone.

Niema wiedzy filozoficznej w pracach Tarnowskiego — jakżeż z innemi jej dziedzinami? Napisał książkę *O pisarzach politycznych XVI wieku* — książkę użyteczną, mającą tę zasługę, że pierwsza w swoim rodzaju, pomyślana więc samodzielnie, ale w wykonaniu jest ona przykładem, jak prac naukowych z dziedziny teoryi politycznych pisać nie należy. Niema w niej ani systematu idei politycznych w Polsce, ani ewolucyi, ani badań historyczno-porównawczych; pojedyńcze tylko rozbiera dzieła pewnych autorów, z punktu widzenia *dzisiejszej polityki* i pewnych interesów; brak tu więc elementarnego zmysłu dziejopisarskiego, pełno natomiast opuszczeń, niedokładności, błędów faktycznych, które — jak w swej recenzyi (w *N. Reformie*) zaznaczył był przejęty zresztą uznaniem dla autora historyk August Sokołowski — »pochodzą z jednego źródła, tj. z braku dokładnej znajomości historyi«.

Podobnie na polu czysto literackiem. Nie wydobył Tarnowski z przeszłości literackiej narodu ani jednego dzieła, ani jednego autora, nic, co możnaby uważać za względne wzbo-

gacenie skarbca naszej wiedzy — co gorsza, często zdradza zupełny brak znajomości rezultatów naukowych, przez innych osiągniętych. O najulubieńszym poecie, Zygmuncie Krasińskim, powtarza jeszcze w r. 1892 za Klaczką teoryę pochodu dośrodkowego: geniusz jego miał zstępować »od kwestyi ogólnych, obejmujących ludzkość całą *(Nieboska!)* do kwestyj narodowych i psychologicznych — tymczasem już w r. 1884 ogłoszono listy, z których wynika najwyraźniej, że *Irydyon* był pomyślany *przed Nieboską*. W *Historyi Literatury* (1900) mamy takie dowody nieznajomości materyału krytycznego zdobytego w ostatnich czasach, (vide recenzye Brücknera, Chmielowskiego etc.), że dzieło już w chwili wyjścia było na wielu punktach pod względem *faktycznym* przestarzałe.

Pozbawiona krytycyzmu, tj. głębi natura Tarnowskiego niewiele zwraca uwagi na podobne drobiazgi; z beztroską prostoty idzie przed się, nie przypuszczając nawet trudności teoretycznych i zawiłości abstrakcyi, zdąża do swych celów, zdąża ze swobodą tem większą, że nawet bez wielkiego bagażu faktów. Zdrowy rozsądek, ten zdrowy rozsądek, którego historya — jak się ktoś wyraził — jest historyą jego kompromitacyi, na gruncie rzeczywistości najlepszą dlań filozofią, wrodzony zaś gust — najlepszą estetyką. Czynniki te wytwarzają pewien ustrój duchowy, mający żelazną wewnętrzną logikę i skończony w sobie systemat. Przedewszystkiem nie znoszą one zjawisk żywiołowych, pierwotnych, nieodgadnionych, tajemniczych. Zdrowy rozsądek jest zawsze filistrem umiarkowania i gładkości kultury. Już więc w zaraniu piśmiennictwa naszego Tarnowski nie docenia żywiołowego Reja; Kochanowski imponuje mu głównie »kulturą«. Stąd predylekcya do prozy, stąd zrozumienie dla poezyi homeryckiej, dla liryki myślowej i wszelkiej dydaktyki, stąd słabość dla klasyków, Koźmiana, Wężyka etc.: gdyż reprezentują trzeźwość zdrowego rozsądku; w odpowiednim zaś stosunku brak zrozumienia dla romantyzmu, tego wyrazu wszystkich potęg

ciemnych, burz gwałtownych, fantazyi nieokiełznanych, mocy nienazwanych, i otchłani niezgłębionych, spoczywających w naszej duszy.

Zdrowy ten rozsądek i smak wrodzony, ów umysł dziwnie — jak na nasze czasy — prosty i nieskomplikowany, przesiąkł zarazem wszystkimi konwenansami salonu, wszystkiemi tradycyami gustów arystokratycznych, i one uzupełniają całokształt jego indywidualności, horyzont jego rozumienia i odczuwania. Nie pojmuje więc Tarnowski i nie uznaje znaczenia i ducha np. poezyi ludowej. Z powodu *Balladyny* wywodzi (*Przegląd Polski* 1868), że świat fantastyczno-ludowy — to nie żywioł dla poezyi w ogólności, a najmniej dla nas. »Grekowi nie była obcą Ifigienia, ani Antygona; on ją znał, wierzył w nią, wiedział, że były; my — co nam do Balladyny? czy ją znamy za swoją? czyśmy o niej słyszeli tyle przynajmniej, co o Wandzie, lub o żonie Piasta? Nie, nas w niej razi nawet to imię sztuczne, wymyślone, obce, wierzyć w nią nie możemy, wspólnego nie mamy nic«. »Otóż niebezpieczeństwo zapuszczania się w przeszłość zbyt odległą i nieznaną. Czytelnik czy słuchacz ma prawo żądać i spodziewać się *prawdziwego* tej przeszłości obrazu, poeta dać nam go nie może, a daje tylko fantastyczne domysły i pomysły. Rozczarowanie, zawód, niesmak jakiś...«

Stanowisko to Tarnowskiego jest właściwie negacyą wszelkiej *twórczości* — natura jego jest jednak w naiwnych swych wymogach konsekwentną. Stanowczo potępia też *Króla-Ducha* (*Hist. Lit.* V, 460), gdyż »jak (!) się swemu narodowi zapowiada Alfę i Omegę świata, tajemnicę początku i końca ludzkości i ojczyzny, to należy mu podać historyczną i filozoficzną prawdę a staraliśmy się dowieść, że Słowacki zamiast prawdy historycznej, podaje fakty urojone i fantastyczne, zamiast prawd filozoficznych — marzenia lub zgoła fałsze«. Fałsze to — gdyż jedyne »prawdy«, absolutne i zba-

wienne prawdy zna wyłącznie St. Tarnowski, mówiący »swoim sposobem to, co mówił w kazaniach Kajsiewicz« etc. etc.

Z punktu widzenia estetyki zdrowo-rozsądkowej i salonowej wynika też w dalszem twierdzenie, że poezya ludowa, nawet jako materyał, wielkim dramaturgom narodowym służyć nie może. »Próbowali poeci wielkiego nawet talentu zaczerpnąć stamtąd treści i natchnienia do dramatu; przecież jeśli kto spyta Niemców, co jest narodowym dramatem, wskażą na Fausta, Goetza, na Wallensteina i Don-Carlosa, na Ifigienię i Tassa, wreszcie żadnemu nie przejdzie przez (!) myśl, żeby (!) to nie było jeszcze zupełnie odpowiedniem, żeby (!) prawdziwą dopiero Hypokreną dramatycznej poezyi miała być Saga...« Tak twierdzi spóźniony trochę klasyk, i to w czasie, gdy Niemcy mieli arcydzieła Kleista, Jordana, Hebbla, a przedewszystkiem Ryszarda Wagnera, którzy właśnie z *Sagi* czerpali i których dzieła są uważane za bardziej »narodowe«, niż Ifigienia, a nawet Don Carlos...

Ba, spóźniony klasyk jest przeciwnikiem dramatu nietylko ludowego, lecz także mieszczańskiego. »Dramat potoczny — wywodzi *(O dramatach Schillera*, 100) — jest fałszywy«. »Dramat z potocznego życia, *das bürgerliche Drama*, czy pisany przez poważnych Niemców, jak Lessing, Schiller lub Hebbel, czy przez Francuzów, mniej lub więcej szarlatanów, jak Dumas ojciec lub syn, jak Saulié, jak *tutti quanti*, jest rodzajem w sztuce niskim i fałszywym, jest przeciwnym jej naturze, jest poezyą bez poezyi«.

Oczywiście. Poezya bowiem dla natur tak mało złożonych, a wychowanych wśród dogmatów i konwenansów, to nie fantazya i uczucie, przemawiające poprostu lub z krzykiem, nie dusza ludzka w całej nieskończoności swych przejawów, nie szczerość absolutna, prawda wewnętrzna, lecz rzeczywistość empiryczna, dekoracyami i nimbem robionym otoczona; świat pojęty jako szereg obrzędów i póz, o konwencyonalnej prostocie lub patetycznej wzniosłości, o kształtach

bardzo określonych, nie puszczających zbytnio cugli fantazyi, o retoryce uroczystej, nie dopuszczającej tonów rozdźwiękowych, o celach zupełnie utylitarnych, mówiących zawsze o nagrodzie i karze — zawsze na obraz i podobieństwo dogmatu.

Takim jest świat Tarnowskiego, który umie przedstawiać wymownie, z tą wymową kokieteryjną salonu i sejmu polskiego, gdzie chodzi o chwytanie za serce; z wymową szeroką, pełną finezyi, a bez subtelności, pełną komunałów z uroczystym patosem podanych, pełną rozpieszczeń, opisowości, a pozbawioną daru myślenia ścisłego. Oto np. najlepsza jego książka: o Zygmuncie Krasińskim. Autor, profesor literatury, nie zadał sobie trudu wzbogacenia naszych wiadomości o poecie przez wydobycie z ukrycia pozostałych utworów, korespondencyj etc. — co byłoby mu przyszło z łatwością; czy można sobie wyobrazić coś podobnego o profesorze niemieckim, piszącym o Schillerze lub Goethem, a wiedzącym o składzie pism ich nieznanych? Poprzestaje Tarnowski na materyale już ogłoszonym i daje biografię i krytykę szeroko i ładnie opowiedzianą, ale w której trudno doszukać się głównego warunku, jakiego dziś należy się domagać: psychologii. Opisuje Tarnowski — nie tłómaczy, cytuje — nie wiąże przyczynowo i organicznie, sądzi — nie pomaga przeżyć. Wszyscy wielcy krytycy literaccy byli psychologami: po przeczytaniu dzieła Sainte-Beuve'a o Chateaubriandzie, Taine'a o Balzacu, Brandesa o Szekspirze, Lewesa o Goethem, poznajemy duszę »bohatera«, jako jedność, jako centralne ognisko, z którego życie i pisma wypływają, jako *konieczność*, złączone z sobą łańcuchem przyczynowym, bez sprzeczności i kaprysów... Takie konstrukcye psychologiczne są czasem dowolne, subjektywne, ale w braku lepszych dają nam całokształt człowieka i pisarza, duszę jego, promieniującą czynami, dziełami. Tarnowski opowiada. Bardzo potoczyście, gładko, nieraz obrazowo, nieraz z zapałem, ale bez zasługi naukowej (nie

wzbogaca faktów, nie dochodzi genez utworów), bez porównania z filozofią i poezyą współczesnej Europy, a przedewszystkiem bez tej intuicyi i sztuki psychologicznej, która daje człowieka żywym, o pełnej duszy, tłómaczącej się wewnętrzną logiką ze swoich uczynków, dzieł i myśli. Tarnowski patrzy tylko z zewnątrz...

Ostatnia to cecha organizacyi jego psychicznej, z której wynikają wszystkie typowe następstwa: dogmatyzm, brak zrozumienia, ferowanie wyroków, nietolerancya, natrętne pochwały, gwałtowne potępienie. Samodzielność — prawo indywidualności — prawo wątpienia i szukania? Kiedyż dogmatyzm na to się zgadzał? Tarnowski jest też wobec wszystkich, przekraczających granice jego dogmatów, nieubłagany; jak wąż gładka jego forma, umie też sączyć trucizny. Biada grzesznikowi! Klonowicz czy Kołłątaj, Goszczyński czy Berwiński — nieprawowierny... buntownik... kara czeka nieodwołalna, w odpowiednim zaś stosunku nagroda dla prawowiernych. Pierwszy lepszy kaznodzieja szerzej jest więc traktowany, większe ma znaczenie, niż Modrzewski; Wielogłowski ważniejszy jest dla literatury, niż mesyanista Baliński. Stary Koźmian jest »mistrzem«, »posągową postacią«, a Seweryn Goszczyński pozbawionym zdolności poetyckich krzykaczem, twórczość jego była »powierzchowna i płytka«; Siemieński większy, niż Stefan Garczyński. Gdzie zwyczajne potępienie nie wystarcza, wyższe przychodzą kary. Byron — to opętaniec szatański. W. Hugo gorszy jeszcze, Słowacki, »biedny Słowacki« (V. 478) to »fenomen patologiczny« (*Przegląd Polski* 1868, 55), człowiek, który z utworami Krasińskiego poczynał sobie »bezczelnie«, za co mu zostaje »tylko jedno, wstyd bez ratunku i rady«. Słowacki, indywidualista i esteta, niezdolny do życia gromadnego, zamłodu pieszczoch i dandys trochę, zawsze jednak miał prawo powiedzieć o sobie: nikt z szlachetnych nie był mi obojętny; wobec Mickiewicza prawdziwą kierował się wielkodusznością; w samotnych,

męczeńskich latach przed zgonem, tak strasznie opuszczony i zapomniany, daje przykład życia, przypominającego pierwszych chrześcijan — Słowacki otrzymuje świadectwo, że »biedny... nie był człowiekiem tęgiego charakteru... że naciągnął w siebie niezdrowych wpływów wieku i reprezentował niektóre ujemne własności polskiej natury... nadewszystko wygórowaną dumę i miłość własną« (tu następują okoliczności łagodzące. V, 478). Jakże względnie wypadł wyrok na moralność Zygmunta Krasińskiego! A gdy Tarnowski staje wobec potężnych prądów wieku, jak potop niszczących kruche, fundamentów pozbawione dogmaty jego i ekskluzywność, wówczas traci panowanie nad sobą, wówczas posuwa się do ostateczności, którą u kogo innego nazwałby zdradą piekielną, odstępstwem na wieczne napiętnowanie zasługującem. Wówczas powtarza i akceptuje sławny ustęp z kazania ks. Kajsiewicza: »Gdyby ziemia nasza miała wpaść w ręce bezbożników, gdyby miała zostać piekłem — ja nie chcę widzieć tej ziemi!« Tak wołał Kajsiewicz, to za nim, bez zastrzeżeń, powtarza Tarnowski (*Rozprawy* III, 131). To się nazywa kochać kraj więcej, niż doktrynę, to się nazywa stawiać interesa społeczeństwa wyżej od interesów postronnych! »Bezbożnikami« byli z małymi wyjątkami wszyscy wielcy reformatorzy z końca 18 wieku; bezbożnym był Staszyc, Kołłątaj, Ignacy Potocki etc. — Kajsiewicz i Tarnowski widząc, że kraj wpada w ich ręce, wołaliby: nie! Bezbożników było wielu między organizatorami Królestwa kongresowego, wielu ich należało do lóż wolnomularskich — Kajsiewicz i Tarnowski wołaliby: nie!

I to ostatnie słowo duszy Tarnowskiego; duszy, która nie kieruje się miłością, ani zrozumieniem, ani wszechogarniającą ideą, lecz ciasnym, dogmatycznym, partyjnym utylitaryzmem. To są ostatnie konsekwencye i syntezy, jakie wyprowadza z literatury; cele, którym podług niego sztuka ma służyć. Racyonalizm, a właściwie zdrowy rozsądek, jako na-

czelna zasada estetyczna, ciasny, partyjny utylitaryzm, jako sankcya — to jej dogmaty. I ten kierunek stał się wytycznym dla całej »krytyki literackiej« i naukowej szkoły krakowskiej.

Stanisław Tarnowski, urodz. 7 listopada 1837 w Dzikowie. Po ukończeniu gimnazyum w Krakowie w r. 1854, uczęszczał na wykłady prawnicze, potem filozoficzne w Krakowie i we Wiedniu, bez egzaminów. Lata 1861-62 spędzał w Paryżu pracując w biurze politycznem Hotelu Lambert pod kierunkiem Kalinki i Klaczki; za udział pośredni w ruchach 1863 r. był uwięziony przez władze austryackie. Uwolniony, posunął się w swoich przekonaniach bardziej jeszcze na prawo, i aby dać im wyraz, założył wraz z Józefem Szujskim, Stanisławem Koźmianem i L. Wodzickim w r. 1866 miesięcznik *Przegląd Polski;* w r. 1867 wybrany posłem na sejm, mandat swój na krótko złożył, otrzymawszy wyraz nieufności od wyborców swoich z większej własności za odsłonięcie w artykule „Porcye" wyzysku ludu przez szlachtę; rychło jednak mandat ów napowrót otrzymał i stał się jednym z przewódców skrajnej prawicy; przez czas krótki posłował też do rady państwa, obecnie jest członkiem wiedeńskiej Izby panów.

Jako poseł zdał w Krakowie egzamin doktorski i w r. 1869 otrzymał docenturę na katedrze literatury polskiej przy Uniwersytecie Jagiellońskim, w r. 1872 został profesorem nadzwyczajnym i w r. 1879 zwyczajnym; kilkakrotnie był też rektorem. Po przemienieniu Towarzystwa przyjaciół nauk w Akademię Umiejętności w r. 1873 został jej członkiem, po śmierci Szujskiego — sekretarzem generalnym, w r. 1890 — prezesem.

Pisma Tarnowskiego są bardzo liczne. Rozpadają się na publicystyczne i literackie; osobny dział stanowią nekrologi i mowy, rozsypane w *Czasie* i *Przeglądzie Polskim*, gdzie też umieszczone wszystkie rozprawy i artykuły. Pierwszą większą literacką pracą była krytyka dzieła Małeckiego o Słowackim (1867); sam Tarnowski przygotowywał podobno książkę o poecie i zaskoczony dziełem Małeckiego, drukował z niej już tylko fragmenta, nawiązując je jako glossy krytyczne do jego sądów i opinii. Nastąpił potem szereg odczytów, studyów, z których najważniejsze:

Pisma literackie. *Romans polski w początku XIX wieku* (1871), *Andrzej Maksymilian Fredro* (1876), *Komedye Al. Fredry* (1876), *O niewydanych poezyach Franciszka Wężyka* (1876), *Lucyan Siemieński* (1878), *Szujskiego lata szkolne* (1885), *Henryk Rzewuski* (1887),

Ks. Waleryan Kalinka (1887), *Jan Kochanowski* (1888), *Zygmunt Krasiński* (1892), *Szujskiego lata szkolne* (1892), *O dramatach Schillera* (1890), *O Adamie Mickiewiczu* (1898), *Adam Mickiewicz* (1898), *Henryk Sienkiewicz* (1897), *Historya literatury polskiej*, 5 t. (1900), *Józef Szujski, jako poeta* (1901); artykuły pomniejsze przeważnie w *Przegl. Polskim;* część ich w *Rozprawach i sprawozdaniach* (3 t. 1895-97).

Pisma estetyczne. *Chopin i Grottger* (1892), *Matejko* (1897).

Literatura, główny owoc żywota Tarnowskiego, doprowadzona jest tylko do r. 1850. Zdaje się jakoby przed duchem nowoczesnym autor cofnął się, nie próbując za nim podążyć. Bo też ze znanym już ustrojem swoim psychicznym, Tarnowski oczywiście nie jest w stanie zrozumieć ostatnich pokoleń, współczesnych prądów umysłowych i artystycznych, których głównem znamieniem brak dogmatyzmu ciasnego, wchłonięcie dorobków kultury wszystkich czasów i ludów, wyrabianie sobie z nich syntezy na gruncie własnej indywidualności. Pierwszym warunkiem podobnej pracy ducha jest bezwzględna, niemiłosierna szczerość — Tarnowskiego nie opuszczają ani na chwilę konwenanse i uświęcone kłamstwa. Rozbierając jeden z najczystszych utworów literatury przedostatniej doby, *Chama* Orzeszkowej, kręci ciągle głową: „Przedmiot niemiły"... „treść (przestrzegamy z góry, że panny nie potrzebują wiedzieć. jaka ona jest)"... „Realizm zwykle trzymany w mierze, czasem tylko a niepotrzebnie występuje zbyt zuchwale — np. kiedy autorka niejeden raz każe figurom obcierać nos połami od sukman"... „Pytanie jest ważniejsze, czy nie szkoda takiego talentu na takie przedmioty? Naszem zdaniem: fałszywy to kierunek i chorobliwość jakaś wyobraźni"...

Jeżeli podobne stanowisko krytyk zajmuje wobec Orzeszkowej, łatwo pojąć, jakiem ono będzie wobec całego tego obrazu nagości duszy, często i ciała, jaki zmuszona jest roztaczać sztuka nowoczesna. Wielka sztuka czyniła to zawsze, aby po odrzuceniu wszelkich obsłon i złud powierzchowności dochodzić do tego, co jest najgłębszem, najtajniejszem, niezmiennem, wieczystem. Tarnowskiemu zbywa jednak na teoretycznem poznaniu i na intuicyi. Stąd na każdym kroku nieporozumienie między nim a sztuką, między nim a indywidualnościami artystycznemi; stąd np. brak odczucia duszy tego, który dzisiaj stoi na progu odrodzonej sztuki w młodej Polsce. Charakteryzuje więc w sposób, wręcz przeciwny prawdzie, że Słowacki „przed poezyą nowych dróg nie otworzył" a szedł śmiało „na drogach już otwartych" (V. 478) — ten Słowacki, który właśnie jest chorążym, hasłem nowych typów twórczości. Nie odczuwa go krytyk, bo brak mu nietylko intuicyi artystycznej, ale często wprost chęci. Utylitaryzm ani na chwilę

nie przestaje kierować jego sumieniem estetycznem, funkcyą sędziowską. Widzi więc to tylko, co chce widzieć; widzi — *jak* chce widzieć. Przez długi czas przepiękna proza i poezye prawdziwe, piękne, lat siedmdziesiątych i ośmdziesiątych dla niego nie istniały; honorami otaczał za to wszystkie miernoty i pseudo-talenty, należące do kręgu jego sympatyj utylitarnych. Dla estety, profesora, obywatela, stojącego na straży skarbów literatury ojczystej nie istniał Asnyk — istniał jednak, jako poeta, Wojciech Dzieduszycki, którego arcyprzykrej *Baśni nad baśniami* musi przyznać „zalet wiele i niezwykłych“ (*Przegląd Polski* 1889); nie istniała dlań Konopnicka, za to śpiewał dytyramby na cześć Deotymy; *Chama* Orzeszkowej uważał za objaw chorobliwości, za to prawdziwem uznaniem otaczał Rodziewiczównę, ganiąc tylko jej wycieczkę tendencyjną przeciw arystokracyi. Wszystkich powieściopisarzy poprzedniej doby gruntownie ignoruje; dla Tarnowskiego nic nie stworzyła (poza *Chamem*) Orzeszkowa, nie tworzył Jeż, Prus, Dygasiński — całe pokolenie, cały wiek zaćmił Sienkiewicz. On, ze swoją wieczną apoteozą życia zęwnętrznego, największy u nas poeta rzeczywistości, malarz barw i kształtów — nie duszy i idei, on musiał dla Tarnowskiego stać się ideałem. Nie odrazu, nie rychło. Młody autor *Starego Sługi* i *Hani*, bezwiednie idealizujący świat szlachecki, podoba mu się, ale nie tai obawy, że młodzieńcowi „grożą pewne niebezpieczeństwa. Tem jego niebezpieczeństwem jest jego sposób patrzenia na świat, jego pojęcie istoty i zadania powieści“ — oczywiście widniejące z *Szkiców węglem*. Wogóle razi tu „coś niedobrego, jakaś skłonność dp pesymizmu“. Przyszło *Ogniem i Mieczem* — Tarnowski odpowiedział porównaniem powieści do mojżeszowego węża „żelaznego“ (!), w który wpatrując się Izrael siły odzyskiwał i życie. I rosło to życie w duszy Tarnowskiego, dla którego Sienkiewicz zniżał trochę lot, pisząc krwawą psychologię Płoszowskiego, za to wzniósł się do najwyższych szczytów, z piernat i kantorów filisterskich snując swoją epopeję *Rodziny Połanieckich*. „Nie zdarzyło nam się spotkać powieści współczesnej, psychologicznej i obyczajowej, rozumniejszej, zdrowszej, lepszej, jak *Rodzina Połanieckich*... ona jest najwyższym szczytem na jaki dotąd wzniósł się w tym... rodzaju swojego tworzenia“... W najnowszej zaś poezyi polskiej nie istnieje dla krytyka ani Kasprowicz, ani Wyspiański, ani Żeromski, raz jeden tylko zajmował się Kaz. Tetmajerem, wywołując cienie ojca, aby zażegnać wyzierające z tych poezyj widmo anarchizmu (*Przegląd Polski* 1894), zato szczególną opieką cieszy się Lucyan Rydel, jakkolwiek i on spotyka się z zarzutem, że zanadto jest... ludowy, zamało zdradza... zastanowienia... rozwagi...

Dla prymitywnego umysłu Tarnowskiego typ człowieka współczesnego jest zagadką, jak dla człowieka z epoki krzemienia krzesanego. Obce są mu najprostsze — zdawałoby się — pojęcia filozoficzne i artystyczne dzisiejsze, jak np. względność poznania, wolność myśli, niezależność piękna od moralności, indywidualizacya w sztuce, estetyka brzydoty etc. W jakiemże dopiero świetle musi mu się przedstawiać człowiek doby ostatniej, przejściowej, ale bogaty i kwiat kultury! Namiętność pragnień i zimno analizy, rozpacz z życia i radość z bytu, głód prawdy, szał jej lub śmiech bolesny, niewiara absolutna i ubóstwienie ideału, wzgarda dla wszystkiego, co nie jest sztuką i ukochanie bezgraniczne piękna, wyzwolenie własnej indywidualności, chęć stopienia jej z siłą wyższą, potężniejszą, niemożność i tragedye stąd wynikające — wszystkie te i tym podobne problemy życia i śmierci organizacyj artystycznych nowoczesnych, złożonych i wyrafinowanych, jak najdelikatniejsze instrumenty muzyczne — wszystko to dla Tarnowskiego nie istnieje. Nie zna walk odwiecznych Prometeidów i tęsknot tułaczych Ahaswerów idei, nie zna męczeństw duchów wątpiących, ani tryumfów człowieczeństwa, wydzierającego bogom tajemnice — wszystko dlań już było, wszystko znalazło już swe rozwiązanie, na wszystko ma gotową odpowiedź. Gdyby żył w czasach Kopernika, potępiałby „ową błędną naukę pitagorejską, całkiem sprzeczną z pismem świętem"; gdyby żył w czasie walki klasyków z romantykami, powtarzałby za Śniadeckim: „To wszystko jest klasycznem, co jest zgodne z prawidłami poezyi, jakie dla Francuzów Boileau, dla nas Dmochowski, a dla wszystkich upolerowanych narodów przepisał Horacy" — i zdrowym rozsądkiem, wrodzonym gustem, dogmatem i hasłem rzeczywistości biłby w Mickiewicza. Elementarna jego dusza, oparta o poduszkę dogmatów, śpi w gnuśności serca, nie odczuwającego, co ludzkość, co żywych boli, wstrząsa, zapala, do rozpaczy doprowadza; w gnuśności umysłu, znającego trud mechanicznej pracy, a nie olśnień natchnienia, natężeń myśli samodzielnej, zwątpień i wzlotów potężnych; a gdy się budzi, to na to, aby gładkim, pustym frazesem w gnuśności pogrążać drugich — nieuleczalnie banalnem moralizowaniem, obrażającem każdą subtelniejszą inteligencyę, nawoływaniem do literatury szablonów uświęconych, do literatury bez indywidualności szczerych, do literatury kastratów. I w tym duchu wychowuje od lat trzydziestu kilku pokolenia dojrzewające.

IV. Włodzimierz Spasowicz.

W innych warunkach rozwijała się, w innych przejawiała indywidualność zgoła odmienna, niż St. Tarnowskiego, a jednak logicznie spotykająca się z nią na punkcie niejednym: osobistość Włodzimierza Spasowicza.

a) Dwoistość w jego naturze.

A głośna ona i efektowna. Spasowicz ma w sobie ów rys niepospolitości, który za swem zjawieniem się wywołuje objawy to przyjazne, to bardzo wrogie, nieraz namiętne, nigdy nie pozostawiając obojętności, ciszy. Dawno już przekroczył był wiek młodzieńczy, kiedy przedstawił się publiczności polskiej jako krytyk literacki i w tym kierunku systematycznie zaczął pracować; blizko pięćdziesiątkę liczył — i w pracach swych skupiał dojrzałe rozmyślania i rezultaty życiowe lat wielu. Prawie jednocześnie ze Stan. Tarnowskim wystąpił był na estradzie warszawskiej, jako prelegent z dziedziny literatury polskiej, podobnie jak on — zapisując się głęboko w życiu umysłowem Warszawy. Trudno o większy kontrast nad zachodzący między temi dwiema osobistościami. Tarnowski zachwycał swem *extérieur*, porywał frazesem i gestem, czarował — Spasowicz nic w sobie nie miał, coby mogło hypnotyzować. Nazwisko rusko-polskie, postać także świadcząca o mieszaniu się ras, ciężka, mało wykwintna, o potężnem czole i przenikliwem spojrzeniu. Słynny obrońca sądowy, który mistrzowskiemi mowami politycznemi na kartach dziejów się zapisał, nie był wcale tem, co nazywają »mówcą z łaski bożej«, mówił raczej niedobrze, nie porywał, nie entuzyazmował, nie apelował zgoła do uczucia; jeśli sam uczuwał i u drugich wywoływał jakieś wzruszenia, to tylko intelektualne. Zasypywał cytatami, faktami, szczegółami; grupował je przejrzyście, jasno, łańcuchem żelaznym przyczy-

Włodzimierz Spasowicz.

nowości; piętrzył trudności formalne i rzeczowe, zbijał je nowymi faktami, nowemi rozumowaniami, oświetlał historyą, psychologią, literaturą; pracowicie, powoli usuwał przeszkodę po przeszkodzie, jakby tunel kopał w górach nieprzebytych i ciemnych ostrzem analizy niemiłosiernej, logiki niechybnej, aż zmęczone umysły słuchaczów wprowadzał na jaśń, na gładką drogę, na *swoją* drogę, na drogę do *jego* prowadzącą celów. Z inteligencyą potężną idzie tu w parze wola cierpliwa, mrówcza, ale bardzo uświadomiona, uparta, niczem niezachwiana. Brak jej wdzięku — brak go też żelazu; brak jej miękkości, uczucia, ale umie przygniatać, pokonywać. Odrębna indywidualność — odrębny świat ducha. Z obcych poetów Tarnowskiemu najwięcej do smaku przypadają utwory Schillera, nie burzycielskie i filozoficzne, lecz najbardziej deklamatorskie, najbardziej pozerskie; jeśli sięga do Szekspira, to do postaci Koryolana, dla psychologii jego, jako polityka; zresztą okazuje dużo zamiłowania do pseudo-klasycyzmu, do klasyków salonowych. Energiczny, bojowy temperament Spasowicza od klasyków o całe piekło namiętności się odsuwa; literaturą obcą zajmuje się często, a interesują go nie mistrze słowa, nawet nie idei czystej, lecz wielkie jednostki reprezentatywne, jak Puszkin, Rousseau, jednostki burzliwe, namiętne, nieposkromione, albo problematyczne, o duszach głębokich, pogmatwanych, otchłanią ziejących (Hamlet, Byron,

Lermontow). Tych duchów towarzystwa poszukuje. Człowiek woli, w życiu polityk praktyczny, pragnący bezustannie naród »trzeźwić«, pozytywista w filozofii, nie podnoszący się nigdy do idealizmu — w poezyi głównie do romantyków lgnie, znużoną surową rzeczywistością głowę najchętniej odświeża w fantazyi swoich i obcych poetów romantycznych. Zimny, nieubłagany logik czuje potrzebę obcowania z naturami wichrowemi, którym właśnie logika jest obca; często zapuszcza się w przepastne krainy ciemności i zagadek, ciężką dłoń kładzie chętnie na delikatnych przędzach marzeń -pajęczych, zmiennych, nieuchwytnych. Czyni to, gdyż wzrok jego nie lubi ślizgać się po powierzchni życia, inteligencya nie upaja się gładko toczonym frazesem, potężna jego wola lubi iść z bojownikami, walczącymi z sobą lub ze światem, śledzić ich ze współczuciem, sympatyą, a bodaj nienawiścią; silna jego organizacya potrzebuje głębokich wstrząśnień, jaskrawa wyobraźnia — gwałtownych obrazów, a rozum — perspektyw dalekich, choćby wijących się gzygzakami, gubiących się w lasach tajemniczych. Szuka więc odbić silnych pasyi, nie pozwala wszakże ani na chwilę, by nad nim zapanowały; logika jego ani na chwilę nie wypuszcza zimnego ostrza analizy, kompasu, wskazującego kierunek, drogę do celów, z góry jasno określonych. Ta mroźna trzeźwość mózgu obok gorącego temperamentu, ta zimna, niezachwiana, praktyczna wola obok zdolności do pojmowania wrażeń, uczuć, fantazyi bezinteresownych, więc estetycznych — to główna cecha Spasowicza, przynajmniej z czasów jego młodszych. Wytwarza to w jego indywidualności dwoistość, często sprzeczność, pełną niekonsekwencyi, częstokroć walkę pomiędzy sobą; górę biorą cechy naczelne: mózg nieubłaganie analityczny, wola ku celom wyrozumowanym niezachwianie dążąca, górę bierze syn ich pierworodny: interes sprawy. Zwycięża on — i głos przeciwników tłumi gwałtownie, nieraz brutalnie, jeszcze częściej — obchodząc go, zwodząc, plącząc

w sieć kompromisów, oportunizmów, studzących jego samego i innych... dopóki trzeźwość i interes ostatecznie nie zwyciężą, aby z temperamentu wypędzić wszelkie buntownicze pierwiastki poezyi, fantazyi, uczucia, a siłę jego obrócić w posłusznego egoistycznym celom niewolnika.

b) Polityczny pionier liberalnego mieszczaństwa.

Zaimponował Warszawie z r. 1878, wywołał wrażenie silne i trwałe odczytami swymi o Wł. Syrokomli i Winc. Polu. Dlaczego tych właśnie poetów obrał sobie za przedmiot prelekcyj wstępnych, poetów ani wielkich, ani zbyt namiętnie uwielbianych, ani dających sposobności do świetnej analizy, wielkich syntez? Spasowicz rzadko prostemi drogami idzie do swoich celów; prawnik to i polityk, który chętnie płaszczyznę życia ogarnia, by tem szerszą zyskać podstawę dla swoich budowli. O dwóch poetach więc mówił, przy których mało było sposobności do wyrażenia idei i sądów artystycznych, dużo zato okazyi do roztrząsań społecznych, do nawiązania stosunku ze słuchającą go publicznością. Zobrazował dusze dwóch piewców wybitnych — bez wątpienia, ale przedewszystkiem duszę własną, i tem, więcej niż stroną odczytów estetyczną, pociągnął publiczność ówczesną, pokolenie pozytywistów, pionierów liberalnego mieszczaństwa i pracy organicznej. Dla nich to wydobył z głębi swego rozumu od szeregu lat dojrzałe przekonania społeczne i polityczne: Syrokomla i Pol byli tylko okazyami do demonstracyi. Nie o poezye ich chodziło, tylko o przekonania życiowe — przedewszystkiem własne. Nie rozumieć lub odczuć poetów pragnął, lecz własne wpoić w słuchaczów idee. Gdzie poeta nie dawał pretekstu, trzeba go było gwałtem wyszukać. I tak np. Syrokomla z natury swego umysłu i z położenia swego daleki jest od wszelkiego mistycyzmu; nie daje on wprost sposobności do rozprawiania na ten temat. Spasowicz musi

jednak wypowiedzieć pewne przekonania, wygłasza więc pochwałę na cześć Syrokomli za to, że — patrzał na dzieje trzeźwo, nigdy nie hołdował panującemu naówczas mesyanizmowi, nie kanonizował »jawnogrzesznicy«.

»Jawnogrzesznica!« — tym wyrazem, który przez długie lata, jak obelga krwawa, piekł serca polskie, tem żelazem rozpalonem piętnował Spasowicz przeszłość narodu, win pełną, anarchistyczną. Z poczciwego Kondratowicza robi adepta historycznej szkoły krakowskiej. W rzeczywistości nie Syrokomla, tylko Spasowicz schodzi się z Szujskim i Tarnowskim, stąd zachowanie jego u zwolenników *Teki Stańczyka*, stały punkt łączny między nim a Tarnowskim. Poza tem — przepaść cała. Ze Spasowicza *homo novus* przemawia, przedstawiciel innej warstwy społecznej, innego światopoglądu. Zgodny jest ze szkołą krakowską w ostatecznych konkluzyach politycznych, zresztą przedstawia się jako determinista, badający przedewszystkiem związek przyczynowy zjawisk dziejowych, wobec czego »zaciekanie się w winy ludzkie staje się rzeczą zupełnie podrzędną«. Ale niezgodny już z Tarnowskim, przedstawiciel młodej, wojującej warstwy społecznej, stoi przed nami, gdy »Lalkę« Syrokomli, chłoszczącą nieludzki stosunek dworu do chłopa, nazywa satyrą »cudną«, i wychwala poetę, że »z zadziwiającem jasnowidzeniem pojął stanowczą konieczność radykalnego rozstrzygnienia kwestyi« włościańskiej. Nowożytny racyonalista i demokrata przemawia z niego, gdy przeciw pesymizmowi Pola, widzącego koniec świata w potopie zwycięskim nowatorstwa bezbożnego, wysuwa swoją wiarę w postęp i uspołecznienie. »Sądzimy, że i dzieje świata, dzięki podniesionemu poziomowi wiedzy, innem popłyną korytem, nie tak może malowniczo, bez krwi potoków, rozlewanych w zapasach domowych i narodowych, bez ostrych granitowych wierzchołków, trzaskanych piorunami i świecących ogniem, jak w Sinai, bez wielkich ludzi meteorycznych, ale spokojniej, przestronniej, swobodniej,

a zatem więcej po ludzku, a więc i zbożniej. I będzie w tym świecie, który kiełkuje i podrasta, niezawodnie trzeźwiej, zapewne nie chłodniej, a niezaprzeczenie o wiele lepiej, bo jaśniej. Kto tej jasności złorzeczy, ten stoi jedną nogą w wiekach średnich«.

Nowożytny ów literat-demokrata bez oburzenia słuchać nie może apoteozy przeszłości, którą wyśpiewuje gloryfikator *Mohorta*. »Piękne były historyczne tradycye, ale tylko jednej kasty, zaskorupione w formie arystokratycznej!« woła i z katedry wprost rzuca narodowi receptę, przepisaną w r. 1864 przez Taine'a Włochom: »Przerobić naród feudalny w nowożytny...« systematycznie i organicznie, bez powodowania się uczuciem, tym »najomylniejszym z przewodników« (I, 172).. Tak wołał Spasowicz z katedry, tak wcielał utylitarne wyrazy czasu, a zgodnym chórem potakującym odpowiadały mu czasopisma i tłumy postępowe.

Na przeciwległym tedy biegunie jego sympatyi i dążeń musi stać świat uczuć i dążeń romantycznych. Chwilami zdaje się, jakoby wprost brakowało mu organu dla zrozumienia najważniejszych stron tego ducha. Cechami np. romantyzmu są historyczność i ludowość — Spasowicz tego nie odczuwa. Romantyzm apoteozuje wielkie indywidualności — Spasowicz ma pogląd, jak mistrz jego, Taine, ściśle demokratyczny. »Trzeba przedewszystkiem patrzeć na dzieje z bardzo wysoka, mieć ogrom wiedzy i znać prawa konieczne wzrostu i upadku społeczeństw« — a »patrzący z wysoka widzi same tylko masy, nie zaś jednostki; wpływ tych jednostek, z ich dobremi albo złemi chęciami, staje się drobniutki, malutki, nic prawie nieznaczący« (I. 96). Znika pojęcie »bohatera« jednostkowego, znika też u Spasowicza romantyczne pojęcie piękna. Któregoż romantyka, począwszy od Mickiewicza i Słowackiego, a kończąc na epigonach, nie zachwycała stara Litwa! Podług Spasowicza jednak, nie może już dzisiaj »poruszyć kogokolwiek, chociażby nawet potomków

swoich, stara pogańska Litwa ze swoimi bogami« — do religii jej bowiem brak nam klucza, w dodatku była przesiąknięta przeżytkami kanibalizmu. Spasowicz nie uznaje, że pod temi materyalnemi, historycznemi formami mogą się kryć uczucia najczystsze, wiecznotrwałe, i że o ile poeta je przedstawia, zawsze da dzieło młode i piękne; ze swego stanowiska racyonalistycznego woła: »Cześć ognia i zwierząt, gusła i wróżby, ofiary ludzkie, opilstwo i łupiestwo, przy dojmującem ubóstwie chrobrej czasami Litwy, wszystko to są ujemne cechy, cienie na obrazie; musi je przytoczyć hołdujący prawdzie poeta historyczny, nie może jednak z nich wysnuwać głównego wątka bohaterskiej powieści, bo wywołałby wstręt i obrzydzenie...«

Chłodny, trzeźwy mózg pozytywisty ani na chwilę nie tracił z oczu rzeczywistości. Jej utylitarnemi wymaganiami tamuje swobodę swoich odczuć poetyckich, jakkolwiek jej granice nie zawsze są granicami jego zrozumienia — on najczęściej przy nich się zatrzymuje, tu poddaje każdego pasażera poetyckiego ścisłej rewizyi, bada go, czy nie jest zbyt uczuciowym, zbyt fantastycznym, czy pod malowniczo udrapowanym płaszczem nie ukrywa jakiejś niebezpiecznej, przez rozum pozytywny i porządek organiczny zakazanej kontrabandy. A tu los chce, że poezya polska dostarcza takich pasażerów podejrzanych bardzo wielu, ba, przeważająca ich liczba posiada tyle w sobie uczucia, że niczem dynamit; tyle fantazyi górnolotnej, że niczem najbardziej wydoskonalony balon wojskowy. Cały romantyzm polski jest takim pasażerem, wprost emisaryuszem, więcej niż podejrzanym, otwarcie niebezpiecznym. I oto krytyka literacka staje się terenem bezustannych rewizyj politycznych. Spasowicz przemienia się w niestrudzonego poszukiwacza i tępiciela osobników niebezpiecznych. Słyszymy wprawdzie, że emisaryusze ci osobiście szkodliwi nie są, gdyż państwo ich nie z tego jest świata; już natura tak mądrze urządziła, iż »władzy bezpośredniej nad sprawami ludzkiemi

poeta (Mickiewicz) nie wymodlił« *(Dzieje literatury polskiej*, 342) — niemniej zbrodniarzem jest romantyzm, »uganiający się, bez względu na realną politykę, za poetycznemi widziadłami...«

Taka poezya — to czyn, »u kresu tych działań przygotowawczych widniało w oddali powstanie...«

Jesteśmy u kresu artystycznych odczuwań i zrozumień Spasowicza. Sięgają one punktu, na którym spotykają je i zaczynają straszyć — widma. One to mącą jasny jego umysł, w drżączkę wprawiają nerwy. Strach bladolicy pada na nieustraszonego dyalektyka i logika, każe mu zapominać o najpiękniejszych teoryach, o roli estety, który ma przedewszystkiem odczuwać, o roli krytyka, który ma przedewszystkiem rozumieć — wtyka mu rozpaczliwie do ręki oręż walki, oręż odporno-zaczepny.

Nad literaturą zapanował utylitaryzm najsmutniejszy, bo praktyczno-polityczny, partyjny. Nad romantyzmem politycznym wyrok z góry już wydany. A druga strona naszego romantyzmu: — filozoficzna? Dla tej, mniej szkodliwej, bo nie politycznej, zawsze jednak dyametralnie przeciwnej duchowi pozytywisty, dla tej ma Spasowicz pełne politowania wzruszenie ramion.

Udział Mickiewicza w sprawie Towiańskiego budzi w nim zajęcie »przeważnie, jako zjawisko patologiczne« *(Dzieje literatury*, 354). Towianizm — to »aberacya umysłowa« (I. 340). Jest jednak wyjście z tych ciemności, jest nadzieja ratunku dla ciężko chorych.

Z poezyą i literaturą niema to nic wspólnego, krytyk nie spełniłby jednak głównego swego zadania, gdyby wywodów o Mickiewiczu nie zakończył deklaracyą *(Dzieje literatury*, 342): »Jego porywający entuzyazm podtrzymywał ducha, chronił od rozpaczy, nadawał kształt uczuciom kilku pokoleń, które biegły za nim w szalonym pędzie, rozbijały

się również o mur stalowy, budując skwapliwie zamki na lodzie i ginąc w powstańczej propagandzie, dopóki pogardzany, pełzający robaczek — rozum analityczny — nie dostał się do muru, o który roztrącali swe głowy rycerze fantazyjni, i nie wskazał, jak go obejść, jak stosować się do nowych, nieuniknionych warunków życia«. A jeśli pełzający robaczek nie dość jeszcze wyraźnie się wypowiedział, słyszymy go z całą dobitnością w przedmowie do *Dziejów literatury*. »Dzisiaj — słyszymy — ten okres niepraktycznych mrzonek i porywów, rozpoczęty romantyzmem polskim, a uwieńczony kilku powstaniami, które pochłonęły daremnie zasób najlepszych sił narodu, skończył się już widocznie. Trudno przewidzieć, czy prędko będzie obmyślony odpowiedni i czyniący zadość obustronnym potrzebom *modus vivendi* między blizkimi po krwi, ale historycznie różnymi członkami rodziny słowiańskiej. Bądźcobądź zjawienie się takich świeczników, jak Mickiewicz, Krasiński i Słowacki — na niwie poezyi, Szopen i Moniuszko w dziedzinie muzyki, Matejko — w malarstwie, świadczą o potędze i szczególnej żywotności kultury polskiej i o jej zupełnem prawie do bytu«.

Na stanowisku czysto artystycznem nie stał żaden krytyk z epoki pozytywistycznej, ale żaden z nich utylitaryzmowi swojemu nie nadawał zabarwienia tak skrajnie politycznego, żaden nie naginał literatury do celów tak jej obcych, jak Włodzimierz Spasowicz.

c) Badacz i krytyk.

Jako badacz i teoretyk Spasowicz uchodzi za zwolennika H. Taine'a. »Najznakomitszym zwolennikiem Taine'a« nazywa go Chmielowski, on sam zaś pisze o sobie, iż już w roku 1865, przy pisaniu *Dziejów literatury polskiej*, był »pod nieustającym wpływem mistrza krytyki, któremu najwięcej pod względem metody zawdzięcza, a mianowicie H. Taine'a«. W rze-

czywistości może Spasowicz się nazywać wielbicielem autora *Historyi literatury angielskiej*, zwolennikiem jego teoretycznym; uczniem konsekwentnym jego nie jest. Co prawda wpływ mistrza jest w jego pismach nieraz widoczny, posługuje się też nieraz jego terminologią; kiedy mówiąc o Janie Jakóbie Rousseau stwierdza, że »jego *faculté maîtresse* była to nadmiernie wygórowana uczuciowość, zabarwiająca jaskrawo wszystkie produkty myśli« etc., i kończy zwięzłem określeniem, że Rousseau to »pijany uczuciem prorok demokracyi«, poznajemy metodologiczny, a nawet stylistyczny wpływ Taine'a. Kiedy pochodzeniem, stosunkami życiowymi, chwilą dziejową stara się nam tłómaczyć twórczość Syrokomli— postępuje według wzoru znanego. Wpływ to jednak bardzo ograniczony i słaby. Taine zbudowawszy swój system, trzyma się go z nieubłaganą konsekwencyą: jak klasyk swoich trzech jedności, tak przestrzegał on teoryi warunków rasy, środowiska i momentu dziejowego; każda jego praca oparta jest na tych filarach — one warunkują nietylko architektonikę, lecz także ducha każdej. U Spasowicza darmo tej stylowości konstrukcyi i wynikającego stąd charakteru ideowego szukać. Staje np. przed takiem zjawiskiem, jak W. Pol. Ostatni bard staroszlachetczyzny, sarmacki w każdym rysie twarzy i każdym nerwie wiersza, a tak po mieczu, jak i po kądzieli bez jednej kropli krwi polskiej w żyłach — i gdzież tu wpływ rasy? Gdzież krytyk wykazuje wpływ rasy na Puszkina »o mocno kędzierzawej czuprynie, z murzyńskim nieco typem twarzy«. Niektórzy publicyści, nawet badacze ściśli, jak Brückner, akcentują pierwiastek litewski u Mickiewicza i innych poetów i działaczów o krwi mięszanej. Spasowicz tych pytań nie porusza, jedno z najważniejszych praw Taine'a systematycznie lekceważy (uwydatnia je wyraźnie tylko przy Byronie). Bardziej zwraca uwagę na drugi warunek Taine'owski, na »cechę górującą« danej indywidualności, ale rzadko w sposób naukowy, t. j. aby wyprowadzić stąd całą »mecha-

nikę« danej organizacyi duchowej — podług znanego Cuvierowsko-Taine'owskiego »prawa korelacyi organicznej«. Gdy Taine mówi o »tendencyi moralnej w rasach germańskich, lub metafizycznej i religijnej u Indusów«, wyprowadza z niej konsekwentnie cały ustrój psychiczny danego narodu i wypływające stąd oddziaływanie na poszczególnych jego przedstawicieli; Spasowicz pisze historyę literatury narodu polskiego i podmalowując wszędzie tło polityczne, nie usiłuje wcale ukazać nam jego szkieletu psychicznego. Konsekwencyi w hołdowaniu tej zasadzie nie widać też w studyach o Syrokomli i Polu — dostrzedz ją można wyraźniej w charakterystykach poetów obcych.

Braki te nie są przypadkowe. Spasowicz jest wielbicielem Taine'a, ale różni się od niego tak dalece temperamentem i rodzajem inteligencyi, iż w ślady jego może iść tylko tam, gdzie w grę nie wchodzi czynnik woli — więc przy roztrząsaniu czysto estetycznem, u poetów obcych, zupełnie od sfery naszego życia dalekich. Zasadnicza zachodzi też różnica między pojmowaniem krytyki przez mistrza francuskiego a przez Spasowicza. Dla Taine'a »historya jest w gruncie rzeczy zagadnieniem psychologicznem w takim sensie, jak astronomia jest zagadnieniem mechaniki, lub fizyologia chemii«. »Pojmowana w ten sposób, historya, a więc zarówno historya właściwa narodów, jako też w szczególności historya niektórych objawów twórczości duchowej, zwana pospolicie krytyką, ze zwyczajnej opowieści, opisującej jedynie wypadki, staje się nauką, która stwierdza prawa«. A jak zadanie krytyki pojmuje Spasowicz? »Krytyka — wywodzi (I., 145) — musi teoryzować to jest rozkładać każdy poetycki utwór na pierwiastki, tłómaczyć towarzyszące powstaniu jego okoliczności i warunki i, pozbawiwszy go wszelkich barw jaskrawych, któremi go przyodziewało uczucie namiętne, podać treść jego przejrzysto-jasną w niezabarwionem świetle idei. Krytyka porządkuje nagromadzone skarby twórczości poetyckiej, ułatwia

użytkowanie z nich, uprząta wszystko, co zużyte i przeżyte, rozpędza ćmy szkodliwe ślepych naśladowców. W krytyce spoczywa rękojmia umysłowej niezależności i samodzielności wobec wielkich mocarzy myśli, których panowanie jest niesłychanie długie i mocne, bo trwa nieraz przez bardzo długi ciąg pokoleń; ale wtedy tylko bywa pożyteczna, kiedy oparta nie na ślepej wierze, lecz na krytycznie co chwila sprawdzanem ich uznaniu«.

Zgadza się tedy Spasowicz na metodę analityczną, ale ideałem jego nie jest bynajmniej »mechanika psychologiczna«; nie kusi się nigdy o stwierdzanie »praw«. Nie jest bowiem, jak mistrz francuski, uczonym gabinetowym, naturą kontemplacyjną; szermierz to, człowiek woli; jemu nie wystarczy rozumieć, on musi działać; zadaniem jego »uprzątać wszystko, co zużyte i przeżyte«, torować drogę, bojować. Kocha i czci sztukę, ale przedewszystkiem zajmują go kwestye praktyczne, społeczno-polityczne, traktowane częstokroć w wielkim stylu, niejednokrotnie kwestye dnia.

Ileż czasu i mozołu, mów i artykułów, studyów i polemik nie poświęcił on żywotnemu dla niego problemowi Wallenroda. Machiavelli czy nie Machiavelli? »Metodyzm« zdrady, czy też nie? Pytanie dla poezyi obojętne, więcej — obrażające, haniebnie krzywdzące, i czas już najwyższy, aby znikło z dyskusyi i podręczników »literackich«. Przypominają się najbardziej zasuszone angielskie miss i kwakierscy obrońcy *cantu*, którzy w Byronie widzieli uosobienie Lary, Korsarza, morderstw, kazirodztwa; przejmują nas dreszcze poczciwych kumoszek z Rawenny, widzących w Dantem człowieka, który z piekła wrócił, gdy czytamy akta i motywy śledcze, oskarżenia i obrony, wybuchy rozpaczy i adwokackie sofisterye na niewyczerpany i jak interes sprzeczny ludów nieskończony temat: jest-że Mickiewicz prototypem walenrodyzmu? Nie cześć dla poezyi podobne pytanie dyktuje, nie sumienie artystyczne. Ono w chwilach czystej kontemplacyi, więc kiedy

jest sobą, także u Spasowicza zdaje sobie jasno sprawę z natury i powołania sztuki. »We wpływie sztuki na widzów i słuchaczów — mówi on (VII, 350) — jest coś podobnego do poddawania myśli, czyli sugestyi, doświadczanej w tak zwanym hypnotyzmie. Mistrz nie na swoje własne oderwane myśli, lecz na własne uczucia, wywołane mocą tworzącej żywe obrazy wyobraźni, nastraja ogół i każe mu te uczucia podzielać«. Wallenrod to jedna z najpotężniejszych ekspresyj artystycznych w naszej poezyi, jeden z najpłomienniejszych wyrazów uczucia miłości ojczyzny — miłości tak żywiołowej, że jak każdy rozpętany żywioł staje się tragizmem. W tem jego znaczenie artystyczne i ideowe; wszystko, co poza tem, z poezyą i sztuką nic nie ma wspólnego. Nie trzeba być zwolennikiem sztuki dla sztuki, aby taką zasadę wyznawać; godząc sztukę z życiem — czegoś więcej, niż uczucie górujące, brać z niej niepodobna. Gdybyśmy z poezyi brali coś więcej nad suggestyę uczuciową, gdybyśmy nie upajali się ekspresyą uczuciową każdej poetyckiej duszy, a szukali w niej dogmatów, prawideł i recept dla praktyki codziennej — koniec nadszedłby wszelkiego bezinteresownego zachwycania się pięknem, skarlałyby i zaschłyby nasze dusze, w kodeksy i księgi policyjne przemieniłyby się najwspanialsze objawienia poezyi — zamiast być wiecznie młodem źródłem czystych wzruszeń. Gdzież bylibyśmy zdolni uznawać jednocześnie piękno Homera i Calderona, św. Franciszka i Anakreonta, Lukrecyusza i Dantego, Shelleya i Balzaca? Przeżycie nasze uczuciowe sugeruje nam poeta; wizya świata, w jego wzruszonej duszy odbita, tem samem nastraja nas na ton czysty i podniosły — i tem samem, świadomie czy bezwiednie, spełnia toż zadanie; za inne konsekwencye on nie odpowiada, jak góra, na której szczycie człowiek wrażliwy najsilniejszych dozna wzruszeń estetycznych, nie winna temu, iż ktoś z niej spadnie w przepaść. Odczuwa to chwilami Spasowicz; potrzeby utylitarne dnia, jego potrzeby uty-

litarne nie dają mu jednak spokoju, każą wikłać się w sprzecznościach, w obronach, które żadnego przeciwnika nie przekonają, w oskarżeniach, które żadnego Polaka nie obałamucą, w roztrząsaniach kazuistycznych, bezowocnych, jałowych, które miłośnika poezyi zgoła nie obchodzą, dla literatury żadnego nie mają znaczenia wobec faktu, że mimo wszystkich zarzutów ze strony polityki i etyki, Wallenrod nic nie uronił ze swojej piękności poetyckiej i jako wyraz duszy, potężną miłością pożeranej, na długo w skarbcu sztuki pozostanie.

W duchu Taine'owskim Spasowicz nie działa.

Mistrz francuski uzbrojony był w całą wiedzę pozytywną swego czasu, uznawał jednak wysokie znaczenie metafizyki. Stoi ona na końcu wszelkiej wielkiej sztuki, będącej wyrazem najwyższych tęsknot duszy człowieczej, syntezą świata zmysłów i otaczającej nas, zmysłom niedostępnej »rzeczy samej w sobie«, wielkiej tajemnicy. Wie to dobrze Spasowicz, człowiek poznania. »To, co jest tajemnicze, — twierdzi (V. 337) — nie dające się poznać, niewiadome, będzie wiekuistym antagonistą wiedzy systematycznej, naukowej; lecz nauka bezustanku zbliża się ku niemu, budując mosty i rusztowania z lotnych hypotez, sztuka zaś obejść się zgoła nie może bez tego, żeby nie przeciągnąć w nieskończoność idei utworu, nie dającej się nigdy wyrazić w całej pełni«. Słowa, na które się gotów pisać każdy metafizyk. »Jakkolwiek wielką i pyszną jest nasza wiedza — czytamy na innem miejscu (II, 48) — i mnoży się co chwila, jednak będzie ona zawsze wyglądała jak mały jasny drążek, a poza tym drążkiem idzie w półcieniu wązki pasek jeszcze niepoznanego, a poza tym paskiem czarny przestwór wiecznie niepoznawalnego. Granice tych trzech obszarów są ruchome i chwiejne. Czasami umysł z tytaniczną odwagą rzuca się w niewiadome, ufając, że je posiadł, albo posiądzie. Są takie wybrane umysły, które się ważą na podobne przedsięwzięcia« — ot, są! nazwiska ich, jako metafizyków, teozofów,

poetów, dzieje zapisują z szacunkiem; ale gdy zjawią się w literaturze polskiej, przedstawiają dla Spasowicza — tylko patologiczny interes, są świadectwem aberacyi.

Trzeba zważyć, że Spasowicz ma szerszą duszę, niż inni krytycy pozytywistyczni, że w teoryi więcej rozumie i odczuwa, niż oni — w zastosowaniu okazuje się więcej niż inni małodusznym. Inny przykład Miłośnik piękna, wykształcony na wielkich wzorach, psycholog, wtajemniczony w procesy ducha twórczego, kocha Spasowicz szeroki lot fantazyi poetyckiej, nieokiełznany pęd twórczy, wolny od więzów rzeczywistości, własnemu tylko natchnieniu posłuszny. »Nie odmawiajmy — woła — fantazyi poety jej niezaprzeczonego prawa latać, gdzie zechce i jak zechce i tworzyć z lada czego, z powietrza, puszku, z danych wymyślonych«. Zająwszy to stanowisko, zgodzimy się też na jego konsekwencyę: że fantazya i uczucie mają inne prawa, niż operujący racyonalistyczną logiką »zdrowy rozsądek«. Któż nie mówi dziś o logice namiętności, o druzgoczącej sile wyobraźni — przez co rozumie się przecie nie więcej, niż właśnie owe »nielogiczne« skojarzenia, owe odrębne drogi, któremi dusza w chwilach uniesień kroczy i których państwem jest właśnie świat ekstazy najwyższej, świat sztuki. Wie to dobrze Hipolit Taine i stwierdza, że najlepszy znawca natury ludzkiej, realista nieubłagany, Szekspir, jest »najniezwyczajniejszym z pośród wszystkich twórców dusz, największym z pośród wszystkich wzgardzicieli regularnej logiki i klasycznego rozsądku«. Spasowicz w teoryi wszystko to uznaje, ale po gruncie rzeczywistości prowadzi go wola, a ta odrzuca wszystko, co niezgodne z pozytywnym rozsądkiem, burzy wszystkie gmachy fantazyi, depce zamieszkujące w nich bóstwa uczucia. Z obawy chyba o zakażenie, o przeniesienie na grunt życiowy, odrzuca »logikę serca«, kojarzenie się wrażeń nie zmysłowe (?), ale uczuciowe«, gdyż »nie może być przedmiotem doświadczeń ani studyów i jest ilością nie-

wiadomą« (*Kraj*, 1903, 44). Przy ocenach estetycznych, dramaty fantastyczne Słowackiego (*Balladyna, Lilla Weneda*) przedstawiają mu się, jako »kunsztowne dziwactwa, czasem tak zabawne i niedorzeczne, iż zdawałoby się, że chyba tylko we śnie przyjść mogły wieszczowi do głowy« (*Dzieje literat.* 424); uczuciowe zaś konstrukcye dramatów mistycznych muszą mu się wydawać »szalonemi«, gdyż »fantazya szybuje, wyuzdana, nie słuchając rozsądku« (tamże, 446). A jeżeli w ten sposób poezyę odczuwa Spasowicz młody, co dziwnego, że zestarzały dla utworów np. Wyspiańskiego żadnego nie ma zrozumienia.

Estetą i mężem nauki, t. j. bezinteresownego poznania, Spasowicz w literaturze nie jest. Od Taine'a wziął kilka idei zasadniczych, ale te walczą w nim na każdym kroku z utylitaryzmem społecznym, politycznym, partyjnym. Stąd bezustanny u niego rozłam między poznaniem a wolą. Inteligencya szeroka, bystra, zdolna do abstrakcyjnego myślenia, do bezinteresownych roztrząsań i zachwytów, wpleciona w koło interesów życiowych, ulega, pędzi z niem po własnych teoryach, tratuje, niszczy. Powstaje tedy pytanie: w czem tkwi wartość romantyzmu, gdy krytyk tyle przeciw niemu podnosi zarzutów? Dlaczego Spasowicz nie czuje się, jak np. Tarnowski, pociągniętym do ostatnich klasyków, a z całem zamiłowaniem śledzi i bada tak srodze potępioną poezyę właśnie romantyczną? Sumienie intelektualne niepokoi się i konstruuje nareszcie specyalną teoryę — syntezę. »Zmysł estetyczny — wywodzi (II, 1) — uczucie, które nazywamy poezyą, tak w swem pierwotnem źródle, jak i w swem wyrobieniu, które nosi miano sztuki, ma za przedmiot stronę jedynie zewnętrzną, zmysłową objawów naszej umysłowości, nie wychodzącą poza zaklęte koło form i kształtów, nie sięgającą do treści, lecz obejmującą formy i kształty wszystkiego, co tylko istnieje i co pomyślanem być może, przedmiotów natury społecznej, ludzi, charakterów, urządzeń towa-

rzyskich, nawet myśli i uczuć najosobistszych i najbardziej oderwanych. Rzecz może nas całkiem nie interesować, może być wcale dla nas nieprzydatną i nie dającą się wyzyskać dla zaspokojenia potrzeb naszych, a jednak oddziaływa na nas przez samą tylko formę swoją przyjemnie czy nieprzyjemnie, co wyrażamy słowami: piękne albo niepiękne. Są to cechy nie przedmiotów i nie stosunku przedmiotu do naszej osoby, lecz wrażenia, które przedmiot wywarł«.

Oto formuła estetyczna, wieńcząca wszystkie sprzeczności poprzednie — nowemi, zasadą, zdolną niepospolitego znawcę idei i logika mocno zdyskredytować. Więc poezya istotnie obejmuje tylko formy i kształty »naszej umysłowości« (?), nie sięgając treści?

Pomińmy nieszczęśliwe wyrażenia, że piękno to cecha »nie przedmiotu i nie stosunku przedmiotu do naszej osoby, lecz wrażenia, które przedmiot wywarł«; wszak wrażenie jest właśnie znamiennym wynikiem »stosunku przedmiotu do naszej osoby«. Ale jakże konwencyonalną, jak bezduszną byłaby sztuka, gdyby tylko do linii, do formy się sprowadzała! Doszlibyśmy do jakiegoś klasycyzmu, któryby wszelkie życie wewnętrzne zabijał. Najwyższemi arcydziełami byłyby chłodne, poprawne wyroby akademickie, kształty tradycyjne, nie rażące odziedziczonego »smaku«. Oddziaływanie »przyjemne czy nieprzyjemne« — klasyfikacya to grubo zmysłowa, zostawiająca wrota otwarte wszystkim filisterskim upodobaniom i antypatyom, zamykająca je przed intruzem, który zjawia się nieraz rozwichrzony, w mgłach i mrokach, niepewny i chwiejny, bólem i męką skrzywiony — bez żadnej formy. W najlepszym razie dochodzimy do »supremacyi słowa nad treścią«, środek zapanowałby nad istotą rzeczy, Spasowicz kroczyłby na czele parnasczyków. Nie, istotą poezyi zawsze treść pozostanie. Nie treść taka lub owaka, piękna lub brzydka, wzniosła lub pozioma, moralna lub niemoralna, ale jako ekspresya duszy poety, wyraz jej — ten jedyny czynnik

poetyczny, jaki znamy, tem »piękniejszy«, z im większą objawia się szczerością i mocą; im śmielszy w swym polocie a oryginalniejszy w wyrazie, tem droższy — im głębiej z dusz nas wszystkich przemawia, im wyżej orlą swą naturą sięga. To jest jedyne p i ę k n o, jakie znamy, ono pozwala nam współczuć ze wszystkiemi duszami ludzkiemi, jakie kiedykolwiek cierpiały i radowały się, dążyły i padały; ono pozwala nam poza zjawiskami zewnętrznemi, jakiemi są formy — widzieć czynnik wiecznie żywy, nieśmiertelny, we wszystkich ewolucyach ludów i wieków niezmieniony, wszechludzki, a w objawie swym narodowy, głęboko człowieczy a łączący nas z życiem całego kosmosu: D u s z ę. To panowanie duszy jest główną tajemnicą romantyzmu polskiego; odsłania tu ona takie głębie i misterye, sięga w takie ciemnie i otchłanie, że więcej nam mówi o człowieku i narodzie, o naturze i wszechświecie, niż wszyscy, którzy przedtem pisali i potem; niejasna — jak wszystko, co przepastne — w formie, sprzeczna nieraz w wyrazie, indywidualna w swoich przeżyciach, dusza ta jest wspólna wszystkim naszym wielkim poetom, wspólna w pierwiastku swym naczelnym, którym jest prometeizm:

wieczny rewolucyonista,
pod męką ciał leżący d u c h.

Tego Spasowicz nie widzi, widzieć nie może; nie poznawszy więc prawdziwego Boga, struga sobie z drzewa bożka — formę.

d) Siła analizy, bankructwo syntezy.

Siła Spasowicza leży w analizie. Dar ten, rozwinięty przez długoletnie myślenie prawnicze, przyzwyczajone do rozbierania zawiłych zagadnień życiowych, występuje też w jego pismach — i to w zastosowaniu nie do formy, jakby z jego

credo wynikało, nie do piękna zewnętrznego, lecz do psychologii autorów i idei danych utworów. Nie opuszczając nigdy gruntu racyonalizmu, daleki od traktowania duszy, jako siły metafizycznej, posługuje się w swoich pracach sposobem indukcyjno-prawniczym. Z nadzwyczajną starannością gromadzi potrzebne mu fakta, przenikliwie je sortuje, bada, o ile mu do celów jego potrzebne, potem grupuje je tak umiejętnie, że składają się na skończoną, przekonywującą całość. W pomoc przychodzi mu oczytanie nietyle szerokie, ile dobrze zasymilowane, opanowane przez niewyczerpaną pamięć i dar dobierania cytatów, rysów pojedynczych, szczegółów charakterystycznych. Te fakty i fakciki, należycie ugrupowane, na portret żywy się nie złożą, ale dają doskonały obraz anatomii i fizyologii danego umysłu. Życie można wlać tylko z wewnątrz, tylko tchem własnym można rozgrzać, tylko z krwi własnej można przelać trwałe rumieńce — Spasowicz jest głównie analitykiem. Za pomocą odpowiednich zestawień — nie intuicyi, nie wrażeń osobistych — daje obraz Schillera i Goethego »w pamiętnem dziesięcioleciu ich przyjaźni« (1794—1805), dozwalający doskonale odtworzyć sobie życie ich duchowe, myśli ich i dążenia, naturę ich indywidualności. W studyach o Byronie oraz o Lermontowie talent analityczny Spasowicza tryumf święci najpiękniejszy. Natrafił na czas gorący, na jednostki pełne burzy i zapędów, na atmosferę bojów, bodaj z samym sobą, energii żywiołowej, bodaj w uduchowienie przelewającej się — i szeroka jego pierś z lubością oddycha tem powietrzem, rozmiłowany w pracach analitycznych umysł chwyta wszystkie rozproszone tu czynniki, zestawia, bada, syntetyzuje. Zaczyna bardzo zdaleka. Drobiazgi chwyta, punkciki z życia zewnętrznego, z drugiej i trzeciej ręki anegdoty, rysy znamienne, kamyki te długo tasuje w ręku, rozrzuca w bezładzie pozornym i ani się opatrzymy, gdy powstał z nich obraz mozaikowy, zimny może, ale o silnym konturze, jaskrawej barwie. Często znajduje słowa mocne, malownicze,

niebanalne, wybornie skupiające treść długich roztrząsań. Kiedy o Russie mówi, że to »pijany uczuciem prorok demokracyi«, a o filozofii XVIII wieku, że z pewnością lunatyka stąpała po najwyższych dachach — mamy inteligencyę nietylko obrazami myślącą, lecz zamykającą w obrazie rezultat długich rozbiorów, pracowitych wysiłków; nie błyskawica to intuicyi, rozjaśniająca horyzont, lecz płomień głęboko ukrytych, z trudem splecionych knotów. W charakterystyce Lermontowa talent krytyka do robót mozaikowych wprost zadziwia swą subtelnością; widzimy wyprute tak delikatne nerwy poety, tak głęboko ukryte stany jego duszy, że sięgają już w zwykle niedostępne dla analityka-pozytywisty życie tajne, pozaświadome. Wysoka inteligencya, żelazna, przekonywująca logika, składają się w podobnych charakterystykach na całość, której niepodobna odmówić twórczości artystycznej.

Rozumie się, że właściwości te umysłowe nie opuszczają krytyka, kiedy w literaturze schodzi z drogi literatury na drogę interesów życiowych. Studyum o Polu jest jako akt oskarżenia mistrzowskie; wyzyskał autor każdy słaby punkt natury poety, aby wykazać jego zacofanie, wstecznictwo, całą ciasnotę pojęć i duszy w tym »antykwaryuszu«, i natrafiwszy przytem na kwestyę panslawizmu, nie daruje sobie i poświęci jej obszerny polityczny traktacik. A z jaką lubością i zimną krwią analizuje chorobę Rzeczypospolitej na podstawie pamiętników Matuszewicza! Nawet Hamletowi trzeźwy pozytywista nie przepuści, że jego »myślenie jest myśleniem *sui generis*, właściwie nie myśleniem, lecz niedotykającą nigdy ziemi poezyą — m a r z y c i e l s t w e m«, jakkolwiek mnóstwo psychologów uważa Hamleta za myśliciela nietylko głębokiego, lecz i praktycznego, który nie działając — działa na razie najmądrzej, gdyż nie o czyn zemsty mu chodziło, lecz o zdemaskowanie łotrów, o satysfakcyę głośną dla sumienia własnego i publicznego.

W analizie leży siła Spasowicza, która też kończy się,

gdy przechodzi do syntezy. Za poważny to umysł, za rzetelny, by miał pewne fakty przemilczeć; wola, w metafizycznem znaczeniu słowa, jest w nim jednak silniejsza nawet od logiki. Zdobywa się więc na dyalektykę, zdobywa na teorye najfałszywsze, nieraz na karkołomne skoki w próżnię, byle zapewnić zwycięstwo utylitaryzmowi życiowemu, którego się uczynił rzecznikiem i sługą.

Smutna logika — smutny koniec. Nie zdobył się Spasowicz na syntezę ni narodu ni poezyi, nie umiał pogodzić narodowości ze sztuką — sztuki z życiem. Na nic ratunek, którego szuka u estetycznej szkoły Kanta, kiedy piękno widzi w formie lub — jak Schiller — usuwa je w państwo pięknego złudzenia (*des schoenen Scheins*); poezya polska tej dwoistości nie znosi i zmusza do łączenia nieba z ziemią, marzenia z rzeczywistością, za pomocą syntezy uczuciowej. Poddaje się też jej Spasowicz, ulega przepotężnemu jej czarowi — na krótko; interesowność życiowa zwycięża, sztukę zaprzęga do swego rydwanu, a gdzie się to nie da — mąci się, gubi, rozprasza w rozpaczliwym chaosie. Obraz to indywidualności, targanej — mimo swego racyonalizmu — organicznemi sprzecznościami; obraz czasu, przepełnionego walką i bólem, nie dozwalającym na spokojną kontemplacyę estetyczną; świadectwo duszy gorącej, przepełnionej miłością i nienawiścią, troską o dobro swego narodu i tęsknotą za pięknem — ale żadne wykończone dzieło, żaden plon dojrzały; żywota owoc, z którego potomność bardzo mało będzie mogła korzystać.

Włodzimierz Spasowicz urodził się 16 stycznia 1829 r. Żył i wychował się w warunkach, które, łącznie z wpływami pnia rodowego, tłómaczą całą złożoność jego psychologii. „Pochodziłem — opowiada o sobie (VII., 283) — z tak zwanego mieszanego małżeństwa, zawartego jeszcze przed ukazem 23 listopada 1832, którym przepisano, aby wszystkie dzieci z podobnych małżeństw były religii prawosławnej.

W naszej rodzinie bracia byli prawosławni, a siostry rzymsko-katoliczki. Od dzieciństwa wychowywaliśmy się w duchu najzupełniejszej tolerancyi i patrzyliśmy na wyznaniowe różnice, jako na okoliczności podrzędne. W religii przywiązywaliśmy główną wagę do jej moralności. Wielki wpływ na wyrobienie się charakteru i pojęcia młodzieńca miała rzeź galicyjska z 1846 roku, inscenizowana przez rząd austryacki — ona też podziałała była tak stanowczo na margrabiego Wielopolskiego, że na całe już życie stanął po stronie Rosyi. „Wrażenie, które rzeź sprawiła, było smutne, ale zarazem trzeźwiące i uzdrawiające... uczułem najwyższy wstręt do wszelkiego fałszu, do nierozważnych zachwytów, do wszelkich poetycznych złudzeń, uznałem potrzebę dochodzenia realnej prawdy i tylko jednej prawdy, chociażby gorżkiej i najboleśniejszej. Dalsze wypadki życiowe utwierdzały Spasowicza w obranym raz kierunku. Studyował Hegla i Proudhona i zaczął mieszać się do czynnej polityki. Poznał się w Petersburgu z prof. Kawelinem, literatem, uczonym, nauczycielem ówczesnego następcy tronu, politykiem, który mawiał nieraz do Polaków: „Nie macie potrzeby dorabiać się wytworzenia własnego polskiego państwa, które niemożebne jest fizycznie wskutek poplątanych niezmiernie stosunków ze strony etnograficznej. Nie możemy żadną miarą się rozgraniczać. Czyliż nie lepiej byłoby może i bez restrykcyi się pogodzić, wyrzec się wszelkich powstań, zdecydować się działać całkiem legalnie i wyrobić szerokie prawa obywatelstwa dla waszego języka, waszej religii i kultury". Idea ta została na całe życie programem Spasowicza. Sztandar, który wypadł z ręki Aleksandra Wielopolskiego, podniósł i dźwiga go niezachwianie.

W roku 1857 Spasowicz otrzymał na uniwersytecie petersburskim katedrę prawa karnego, którą utracił w roku 1861 wraz z czterema innymi profesorami przy zamieszkach studenckich. W roku 1865 napisał na prośbę przyjaciela swego, akademika A. Pypina do tegoż *Dziejów literatur słowiańskich* podręcznik *Dziejów literatury polskiej* (tłómaczone na polskie przez A. J. Bema w r. 1880 i w trzech edycyach rozpowszechniony), i odtąd wolne od zajęć zawodowych chwile, poświęca przeplatanej polityką krytyce literackiej. Od założenia *Wiestnika Jewropy* w roku 1866 należał do jego stałych współpracowników i w ciągu lat 20 uczestniczył w obradach redakcyjnych, w których brały udział między innymi znakomitości literackie, jak Turgeniew, Pypin, Gonczarow oraz uczeni i działacze rosyjscy. W *Wiestniku* drukował większą część swoich prac, które — nie wszystkie — w przekładzie polskim zostały wcielone do zbiorowego wydania *Pism* (Warszawa 1892—1903, t. 8). Do czasopiśmiennictwa polskiego wcią-

gnął go Adolf Pawiński, namówiwszy do założenia w r. 1876 w Warszawie *Ateneum*, gdzie też zaczął drukować głośne swego czasu prelekcye o Syrokomli, Polu etc. W roku 1882 założył wraz z Erazmem Piltzem tygodnik petersburski *Kraj*.

Pochodzenie i wychowanie, środowisko życiowe i zamiłowania intelektualne postawiły go na pograniczu dwu narodowości, uczyniły z urodzenia pośrednikiem między niemi i niejako tłómaczem wzajemnych uczuć. Z zadania tego wywiązywał się w szeregu rozpraw i artykułów prawniczych i literackich, przesiąkniętych tym samym duchem oportunizmu i kompromisu. Uzdalnia go do tego zadania także natura jego umysłu. Jest z głębi swych skłonności i zamiłowań prawnikiem, więc i dzieli wszystkie ujemne i dodatnie strony umysłów prawniczych. Stąd korzenie się jego przed faktem dokonanym, uginanie się przed *res judicata*. Stąd niejednokrotne branie nazw rzeczy za rzecz samą i dedukcyj dyalektycznych za proces rozwojowy samychże przedmiotów. W rezultacie prawnikowi niejednokrotnie znika rzeczywistość z przed oczu, akta widzi nie ludzi, przedmiot sporu nie żywe uczucie, drogi procedurą określone — nie psychologię życia. Stąd ostateczna cecha prawnika: ratowanie się słowem, gdzie sama rzecz bankrutuje; zasypywanie piaskiem słów — przepaści logicznych, dyalektyką — sprzeczności życiowych. Wszystkie te znamiona można odnaleźć w działalności Spasowicza; doprowadziły do tego, że najgorliwszy apostoł realizmu życiowego, wróg marzycielstwa i poezyi — rezultatem usiłowań i prac całego życia okazał się niepoprawnym marzycielem.

Ten sam charakter noszą też jego pisma literackie. Nawet plan niektórych przypomina szematy prawnicze; odnośnie do kwestyi Wallenroda zauważył to już profesor Askenazy; najchętniej zestawia autor przeciwne sobie poglądy, np. Rümelina i Dowdena w sprawie Hamleta, rozważa *pro* i *contra* i wydaje wyrok. Punkt widzenia jego jest zawsze ideowy, nigdy czysto artystyczny. Kwestye formalne poezyi dla niego prawie nie istnieją. Tak samo mało zwraca uwagę na formę własną. Rozprawy jego — przeważnie przez niego samego tłómaczone na polskie z oryginału rosyjskiego — są pisane językiem częstokroć niepoprawnym, przepełnionym prowincyonalizmami, rażącymi na tem miejscu terminami i zwrotami prawniczymi; styl ich jest jednak wysoce znamienny. Obrazowy, ale nie kwiecisty, silny do szorstkości, dziwaczny nieraz w porównaniach i zestawieniach, ale o bujnej świadczący fantazyi, pozbawiony wdzięku, miękkości i dowcipu, silnemi uderzający zato określeniami — zwierciadłem jest indywidualności.

Racyonalizm i analiza to główne jej cechy — rzecz naturalna, że obce jej będą ostatniej doby prądy artystyczne, zdążające właśnie w kierunku uczuciowym i syntetycznym; z czynników tych ostatnich wypłynął obecnie duch, który Spasowicz tyle lat wszelką bronią zwalczał, wypędzał z pośród żywych, unicestwiał, grzebał: odrodził się romantyzm, neo-romantyzm. Niestrudzony wiekiem i niepowodzeniami Spasowicz wstaje do krucyaty; w kwestyach aktualnych decyduje najsilniejszy czynnik jego organizacyi: utylitaryzm. W mowie uroczystej może wysławiać Konrada Mickiewiczowskiego za jego prometeizm, ale zresztą ideałem jego, byśmy mieli legion... Połanieckich (VII, 335); ale gdy się pojawia szlachcic ostatecznie niebohaterski, umiejący nie farbować perkaliki, lecz budować drogi i kanały, piastujący jednak w duszy idee nietylko aferzysty bezczelnego, ale także marzycielskie, romantyczne, plany budowania w Królestwie „szos" — Spasowicz zarzuca autorowi, wietrząc symbol, że „tło obrazu składa się z przedmiotów zbyt śpiczastych; lepiejby je zamglić, albo przemalować, wyrzucając wszelkie plany szosowe". A gdy staje przed twórczością St. Wyspiańskiego, w jednej chwili wzburzona jego krew zmywa wszystkie piękne teorye, wybucha oskarżeniami, ironią, nieraz wprost obelgą. Krytyk dobrze zna tajemnicę symboliki poezyi nowożytnej, *Widy* albo widma używane przez Wyspiańskiego tłómaczy sobie, jako „na dnie duszy człowieka spoczywające motory, o których on sam niema świadomości" (VIII, 107); tak samo chochoła uważa za „fantastyczne i bardzo udatne uosobienie antropomorficzne, właściwe wszelkiej poezyi i wszystkim pierwotnym religiom" — mimo to gry tych symbolów, ideowego ich znaczenia w stosunku do naszej teraźniejszości, pojąć nie chce. Akt II *Wesela* jest w jego oczach poświęcony „hecy duchów", przyczem „okazuje się, że ta heca jest niedorzecznością, bo żadnego celu nie miała i do niczego nie prowadzi", akt III „pozbawiony jest głębszej treści, ale niezmiernie zabawny i komiczny" (VIII, 110). Uznając, że „Wyspiański, jak wiadomo, jest mistrzem wywołującym... bezbrzeżną i nieukojoną tęsknotę w czytelnikach — w tej tęsknocie tkwi cały czar jego poezyi" — czyli że poeta spełnia swoje zadanie w zupełności, nie może sobie darować egzaminowania go z polityki. I w jednej chwili go ogarnia historyczny „strach za miliony", obawa przed Konradem z *Wyzwolenia:* pyta więc: „co pocznie ludność miejscowa dla zabezpieczenia się wśród takiego na nią, wśród białego dnia, ataku szalonego człowieka z płonącą w ręku pochodnią" (*Kraj*, 1903, nr. 11). Utylitaryzm zabił znawcę poezyi, polityk — znawcę duszy narodowej.

W ciekawem swojem, niepozbawionem szlachetnych linii stu-

dyum o Wielopolskim, Spasowicz rzuca piękny aforyzm: „Wielki człowiek, jak posąg stać może tylko na podstawie narodu". Stosunek Spasowicza do tej podstawy pełen jest sprzeczności, walkami wewnętrznemi i zewnętrznemi wywołanych. Przedstawia przeto w życiu polskiem drugiej połowy XIX wieku postać tragiczną.

V. Piotr Chmielowski.

Niepodobna zrozumieć znaczenia Chmielowskiego dla naszej krytyki i historyi literatury bez znajomości stanu nauk i badań literackich, który on wstępując na widownię zastał, na którym mu przyszło się opierać i własne dzieło budować.

Mimo dość smutnego poziomu, w jakim dzisiaj się u nas znajduje historyografia naszej literatury, należy jej przyznać, że najważniejsze długi piśmiennictwu ojczystemu już spłaciła. Według możności główne swe obowiązki spełniła. Mamy gruntowne dzieła o wielkich naszych poetach, o niejednym— po kilka z rozmaitych punktów widzenia, mamy mnóstwo opracowań twórczości drugo- i trzeciorzędnych pisarzy, dość dużo monografii, studyów, materyałów; mamy trzy kilkutomowe dzieła, obejmujące całokształt dziejów literatury, i niemało rozpraw o estetyce i krytyce literackiej, oryginalnych i tłumaczonych, poruszających najważniejsze zagadnienia form i ducha. Około r. 1870 kiedy Chmielowski zaczął samodzielnie pracować, wszystko to zaledwie w słabych istniało zaczątkach. Oprócz jednego dzieła Małeckiego o Słowackim, nie posiadaliśmy ani jednej, o wyższej wartości monografii któregoś z wielkiej plejady poetyckiej; przygotowaniem materyałów do historyi chylącego się ku końcowi wieku, zajmowało się kilku amatorów w rozmiarach bardzo skromnych. Lewestam zeszedł był do roli recenzenta teatralnego, Małecki, Tyszyński, Siemieński dorobku swego już nie pomna-

żali, Klaczko rzeczami polskiemi dawno przestał był się zajmować. W *Przeglądzie polskim* pojawiały się rozprawy literackie Stan. Tarnowskiego i poza kołami czytelników tego pisma partyjnego nie były znane; Spasowicza podręcznik dziejów literatury polskiej istniał tylko w języku rosyjskim; autor jego dopiero przygotowywał się do tych wykładów

Piotr Chmielowski.

publicznych, które potem Warszawę miały poruszyć. Mieliśmy kilku specyalistów, grzebiących w starych papierach; kilku wytwornych parnasistów, jak Faleński, Kaszewski, którzy z amatorstwem arystokratów duchowych oddawali się studyom szczególnie zajmujących zjawisk — przeważnie z literatury obcej; mieliśmy kompilatorów i publicystów, dla użytku dnia przerabiających stare komunały i plotki literackie, — badaczy i krytyków w właściwem słowa znaczeniu jakby nie było. Nie potrzebował ich czas, twórczości artystycznej w wielkim stylu pozbawiony, wyłącznie utylitarnemi pracami zajęty. Schodzili z pola jeden wielki twórca po drugim, usuwały się z goryczą w zacisze przeżytki wielkiej

epoki — wśród głuchej dokoła ciszy. W Europie powstawały nowe kierunki badań psychologicznych, etnologicznych, porównawczo-historycznych, socyologicznych w związku ze sztuką; — prąd ten obok nas przechodził prawie bez śladu. Cyrkiel, miara i waga ściągały wszystkie umysły na ziemię;— literatura była zbytkiem.

Wówczas to zjawił się Piotr Chmielowski i zaczął, jak z rękawa, sypać studyami i artykułami literackimi. Co go nie zajmowało — o czem i o kim nie pisał! Psychologia twórczości i początki sztuki w zbiorach etnograficznych spoczywające; geneza fantazyi artystycznej i kwestya celowości jej pedagogicznej; kobiety w poezyi najnowszej i odbicia polskie klasyków starożytnych; Kremer i Taine, Mickiewicz i Goethe, Słowacki i Rzewuski, pedagodzy lat zamierzchłych i Żmichowska, walka liberalizmu z obskurantyzmem i Kraszewski — nieskończony to szereg rozpraw, z których część zaledwie w osobnych ukazała się zbiorach; gąszcz nieprzejrzany, któremu on coraz ważniejsze wydzierał tajemnice. Uzbrojony w wiedzę, metodę i zapał — przedzierał się przez puszcze i lasy dziewicze, torował drogi, karczował i uprawiał. Żelazną pracą zdobywszy najcenniejsze materyały, poważył się nareszcie na tak wielkie przedsięwzięcia, jak obrachunek i synteza literatury lat ostatnich, której *magna pars fuit;* jak pomniki, które Mickiewiczowi, Kraszewskiemu wystawił — pierwszy.

Jak to uczynił?

a) Umysł i temperament.

Rodzaj tej działalności warunkowała przedewszystkiem natura jego umysłu i temperamentu. Czynniki te decydują we wszelkim stosunku człowieka do świata; nastrój, kierunek epoki może je tylko zabarwiać, nigdy zaś zmieniać. Są czasy, w których panującą dewizą jest: objektywizm, chłód, racyo-

nalizm; indywidualizm rozbija jednak wszelkie szranki i wydaje subjektywnych — że tak się wyrażę — objektywistów, podobnie jak są objektywni subjektywiści. Ludzie z urodzenia subjektywni wnoszą nawet do nauki — której prawa powinny być dla wszystkich jednakowe — zabarwienie swoje osobiste: ton namiętny, polemiczny, krańcowość poglądów, śmiałość w tworzeniu hipotez. Są dzieła naukowe, które oczarowują, nie dzięki — pięknej formie, jak pospolicie mówią, lecz narzucającej się potędze indywidualności autora; inne — odbierają wyrazy uznania, że »uczą«. Hipolit Taine, głosząc się badaczem przedmiotowym, może nawet sprawy nie zdawał sobie, jak dalece afektem się kierował. (Badacze, pracujący w paryskich zbiorach dokumentów do historyi Wielkiej Rewolucyi, często robią spostrzeżenie, że mnóstwo aktów jest pomiętych, potarganych; znak to, że były w rękach Taine'a, który mimowoli tak objawiał swą irytacyę, skoro znajdował papiery, przemawiające przeciw jego uprzedzeniom do pewnych mężów rewolucyi).

Czytając dzieło Chmielowskiego odbiera się przedewszystkiem wrażenie: oto człowiek, który zupełnie roztapia się w dziele. Autor cały jest inteligencyą; temperament, afekt, sympatyę i antypatyę, — jeśli je ma — ukrywa na samem dnie duszy. Zdarza się czasem, że wystąpi polemicznie, zaznaczy odrębne swe stanowisko, zadraśnie przeciwnika, ale rzadki ten wypadek będzie z pewnością spowodowany względami nie literackimi, lecz obywatelskimi. Jako krytyk i badacz stara się o idealny objektywizm. Stara się za niego natura, która mu nie dała nic, coby fascynowało, oszałamiało, suggerowało. Styl jego pozbawiony jest krwi, porównań oryginalnych, werwy, fantazyi; prostemi słowami wyraża się oschle najczęściej i szaro; wykłada spokojnie, rozważa metodycznie — nie narzucając niczem swego ja. Gdzie wpływ chce wywierać, czyni to po staroświecku, po profesorsku: daje tezę i antytezę, obronę wygłasza lub jawne oskarżenie,

moralizowaniem nie wzgardzi — w każdem wystąpieniu czuć rozważnego, sumiennego, oschłego nieco człowieka, w którym nic niema z artysty.

Rozpoczął Chmielowski działalność literacką na ławie uniwersyteckiej. Na ławie tej koledzy najbliżsi staczali boje zawzięte o to, co uznawali za największe prawdy, za syntezy ducha, za ideały. I on się temi sprawami przejął, po krótkim okresie religijności stał się zdecydowanym pozytywistą, i jeśli kto, to on sięgał do źródeł wiedzy; dzieła, będące ewangelią młodych, znał z pewnością nietylko z tytułu. Pisywał nawet do organu młodych, do *Frzeglądu Tygodniowego*, drobne »cięte« E c h a. Ale pierwsze jego większe rozprawy traktowały — o przekładach Horacego, potem Cycerona. Pisał je ukończywszy zaledwo rok dwudziesty, w organie ultra zachowawczym: w »Bibliotece Warszawskiej«. A przecie nikt nie powie, jakoby ten dwudziestoletni filogog został na wymogi życia obojętnym, zatabaczonym profesorem, albo jakoby ten młodociany współpracownik *Biblij. Warsz.* był jeśli nie konserwatystą, to węgorzem kompromisów i oportunizmu. Zaczął w *Biblij. Warsz.* i skończył w pismach »czerwonych«; zwykle dzieje się naodwrót. Zresztą z *Frzeglądu Tygodniowego* rychło przeszedł do umiarkowanego *Opiekuna Domowego* i *Niwy*. Czemu? »Ani nauka ani życie praktyczne nie mogą mieć za podstawę skrajnych czynników« — mówi w tymże *Opiekunie*. — »Krańcowe występowanie w jakimkolwiek kierunku ma tę korzyść, że ludzie lgną do niego, jak żelazo do drugiego żelaza zamagnetyzowanego, lecz gdy się zużyje siła magnetyczna żelaza, to ludzie odpadają od siebie z brzękiem«.

Tak mówi umysł, nie temperament, rozumowanie — nie instynkt. Życie — powiada Spencer — jest przystosowywaniem się; życie jednak może być także zniewalaniem, podbojem.

W wypadku ostatnim dowództwo obejmuje wola, siła pierwotna, niewyrozumowana, namiętnością ziejąca i pory-

wająca; władze umysłowe stają się jej narzędziem. W Chmielowskim tej siły nie było. Przeważała chłodna refleksya, zdolność i potrzeba operowania pojęciami. Droga życia i wykształcenie charakter ten jeszcze potęgowały. Nie wielu wierzyło, jak on, w motoryczną siłę operacyi rozumowych. W czasie najgwałtowniejszego rozpanoszenia się reakcyi »neokonserwatywnej«, kiedy Warszawa i Galicya codzień widywały wypadki przeniewierzenia się ideałom i hasłom młodości, on sławił wpływ dobroczynny przekonań. »Przekonania — pisał — są z praktycznego punktu widzenia najlepszymi i najwewnętrzniejszymi czynnikami życia umysłowo-moralnego, stanowią skarbnicę najdroższą tak dla jednostek jak i grup całych. Wraz z ich utrwaleniem się w umyśle, ustala się charakter; wraz z ich zmianą, i charakter zmianie uledz musi«. Dzisiaj czytamy te słowa z pewnym sceptycyzmem. Doświadczenie życiowe i psychologia woluntarystyczna nauczyły nas, że »z praktycznego punktu widzenia« najważniejszym czynnikiem w życiu jest uczucie; ono przeważnie kieruje, nie rozumowanie, ono zabarwia wszelkie refleksye; »przekonanie« jest w człowieku czemś wtórnem, pochodnem, rzadko więc posiada tę siłę motoryczną, co czynnik pierworodny: instynkt. Dlatego staramy się w wychowaniu i w literaturze działać na uczucie — uczuciem, nietylko oschłym racyonalizmem. Chmielowski rozumował. A rozumowanie, nie kierowane żadną namiętnością, wystrzegające się wszelkiej krańcowości, musiało nawet przekonaniom odbierać ostrze, łagodzić zbyt silne przeciwieństwa, dążyć w każdym kierunku do spokoju, równowagi, umiarkowania. Ten charakter noszą też wszystkie tendencye literackie Chmielowskiego. Pod koniec życia nie był zdecydowanym przeciwnikiem »modernizmu«, jak zamłodu nie był zapalonym pozytywistą; do żadnego kościoła wojującego nie należał, w każdym widział pewne strony dodatnie i ujemne — byle nie były zbyt krańcowe, wyłączne, radykalne. W jednej

z pierwszych swych większych prac traktował kwestyę poezyi w wychowaniu. Przedstawia w niej wszystkie ujemne skutki rozrostu poezyi za czasów romantyzmu, ale widzi, że »dzisiaj dostrzegamy tak samo zwichniętą równowagę, w kierunku uzdolnień praktycznych, jak dawniej w kierunku fantazyi i uczucia«. A to jest źle. »Poezya, jako najpopularniejsza wyobrazicielka sztuk pięknych jest objawem a zarazem warunkiem normalnego duchowego życia narodów; zatem na równi staje z wiedzą i ze wszystkiemi formami życia społecznego«. »Podobnież rzecz się ma z przeważnym żywiołem poezyi — z uczuciem. Ludzie praktyczni naszych czasów lubią wyśmiewać się z uczuć, nazywając je przeszkodą w jasnem widzeniu interesów i w spokojnem prowadzeniu życia. W tem popełniają taką samą omyłkę, jak niektórzy romantycy, którzy powagę indywidualnego uczucia stawiali ponad wszelkie prawa rozumu, ponad zwyczaje nietylko towarzyskie, ale społeczne nawet...« Dążenie więc do harmonii, które nabiera właściwego wyrazu dopiero w zastosowaniu praktycznem. Radzi więc Chmielowski zachować jak największą ostrożność przy wyborze lektury dzieł fantastycznych; potępia nietylko utwory, traktujące świat czarów i strachów, lecz także pogodną stronę poezyi ludowej, świat mytów i podań historycznych, by nie paczyć rozumu. Z dzieł Słowackiego do czytania samoistnego zaleca tylko niektóre poezye liryczne: *Ojca zadżumionych*, *W Szwajcaryi*, *Lillę Wenedę;* reszta powinna się dostać w ręce młodzieży jak najpóźniej. Chodzi głównie o to, by się utrzymać »wśród scen z życia wziętych a wieczną pięknością artyzmu nacechowanych«...

W ostatnich latach stanęły na porządku dziennym kwestye indywidualizmu, fantazyi w sztuce, mistycyzmu etc. Chmielowski nie odnosił się do nowatorstw, jak wielu innych ze starego pokolenia, zasadniczo wrogo; nie potępiał teoryj modernistycznych, jako »szalonych«, a utworów jako »niezrozumiałych«. Mierzył je tylko swoją naturą, nie cierpiącą

przesady, wybujałości, rozrostu jednej władzy duszy kosztem drugich. »Chyba nikt nie zaprzeczy — rozumował (*Biblioteka samokształcenia*, 1904, str. 61), że jak naród, choćby w sprawach swoich wewnętrznych rozpadał się na rozmaite stronnictwa, w wystąpieniu na zewnątrz, w podjęciu jakiejś poważnej akcyi powinien starać się o zjednoczenie tych stronnictw, by akcyę dzielnie przeprowadzić — tak i fantazya, gdy chce zbudować mocną syntezę, mającą przetrwać lata lub wieki, musi być w zgodzie z rozumem, ażeby samopas szybując nie zabrnęła i nie pociągnęła za sobą w błędniki niedorzeczności...« Podobnie ostrzegał w ostatnich wykładach uniwersyteckich we Lwowie: »Jak korzenie się w prochu i przyznawanie się do blizkiego pokrewieństwa z robactwem co pełza, szkodliwem jest dla rozwoju jednostek i narodów tak daleko szkodliwszem jest rozdymanie uroszczeń indywidualistycznych...«

Stanowisko to wypłynęło z najgłębszych pokładów jego natury. Brakowało mu namiętności temperamentu, gorących instynktów w jakimkolwiekbądź kierunku, brakowało żywiołowych popędów, któreby duszy nadały zdecydowany kolor, podniebny polot. Miał natomiast umysł wysoko rozwinięty pracą długą, kierowany erudycyą, która pozwalała mu dostrzegać, »że wszystko już było«, zmysłem estetycznym, każącym na szalce odważać wszystkie *pro* i *contra*, miłością ziemi rodzinnej, każącą wszędzie szukać pierwiastku dobra. Z natury tej wypłynęły dwa fakta. Nie był i nie mógł Chmielowski być wodzem. W pokoleniu, z którego pochodził, niewielu było równych jemu wiedzą, pracowitością, siłą umysłową i moralną, a jednak historyografem tylko został; nie on nosił chorągiew i nie on godła na tej chorągwi wypisywał. Dalej nie był stworzony na krytyka artystycznego. Zasada »bezkrańcowości« ma mnóstwo dodatnich stron dla życia, nigdy dla sztuki. Wielki artysta jest zawsze krańcowy. Żywiołem jego namiętność, prawem — przesada, obowiąz-

kiem — bezwzględność w wypowiedzeniu się: Podług mistrza, którego Chmielowski całe życie uwielbiał, H. Taine'a: »właściwością dzieła sztuki jest oddanie cechy ostatniej lub przynajmniej cechy ważnej przedmiotu tak wydatnie i tak widocznie, jak tylko można, i w tym celu artysta odrzuca rysy, które ją kryją, wybiera te, które ją ujawniają, poprawia te, w których jest skażona, przerabia te, w których jest zniszczona«. Proces, urągający zasadzie równouprawnienia, wysuwający na pierwszy plan zasadę sprawiedliwości wyższej; syntezy artystycznej. Im silniej pierwiastek naczelny dzieła sztuki przemówi, im większą jego pasya, tem bliższe jest celu. Ale jestto naturą pasyi, że przez ludzi chłodnych nie może być zrozumianą. Jestto naturą syntezy, że jest subjektywna. Między niemi a czytelnikiem, względnie krytykiem, łącznikami są jedynie stany uczuciowe. Chmielowski przez całe życie tylko rozważał.

b) Filozofia sztuki.

Typ duchowy tak zorganizowany, z góry to można powiedzieć, nie będzie ulegał systemom i ideom metafizycznym, które są nietyle indukcyą myśli, ile »poezyą pojęciową«, syntezą nawskroś uczuciową i subjektywną. Chmielowski, żyjąc nawet w czasie najbujniejszego rozkwitu metafizyki, byłby się przychylał ku empiryzmowi; dojrzewając w okresie najżywszej reakcyi przeciw apriorycznym, idealistycznym syntezom romantyzmu filozoficznego i poetyckiego, przyłączył się do niej z całą siłą powołania swego naturalnego, stał się gorliwym jej wyznawcą i szermierzem. Charakterystycznem jest, że nawet w zaraniu swej karyery pisarskiej, kiedy krew silnie tętniła i wciskała do rąk pióro polemisty (w *Echach Przeglądu Tygodniowego*) — nawet wówczas Chmielowski ani jednego wiersza nie napisał; Jul. Ochorowicz, Ignacy Ma-

tuszewski w młodości swej pozytywistycznej pisywali poezye i one są zwiastunem późniejszej ewolucyi ich umysłów, pomostem do metafizyki. Chmielowski w tym kierunku żadnych nie zdradzał popędów, natomiast wypłynąwszy na morze wiedzy doświadczalnej, jak ryba w wodzie znalazł się w swoim żywiole, znalazł możność pełnego rozwinięcia swoich sił i zdolności. Jeżeli każdy szczery sąd jest tylko sformułowaniem wzajemnego stosunku do siebie naszych zmysłów, to Chmielowski w reakcyi anty-metafizycznej znalazł formułę dla organizacyi swej psychicznej — z całem więc przekonaniem zaczął ją głosić i szerzyć.

Formułę tę wyłożył w pierwszej swej większej teoretycznej rozprawie polskiej, napisanej w Lipsku (1873): *Artyzm i artyści.*

Jest ona radosnem potwierdzeniem własnego ja, które skonfrontowane z panującym wówczas stanem wiedzy, znalazło się z nim w zgodzie i harmonii; jest ona wykładem filozofii i psychologii twórczości artystycznej ze stanowiska empiryzmu i chłodnej przedmiotowości.

Czem jest twórczość artystyczna? Szałem boskim nazywali ją Grecy, zaznaczając tem wiarę w nadnaturalny pierwiastek jej koncepcyi. Gdy Homer — powiada jeden z badaczy — na początku Iliady boginię wzywa, by gniew opiewała Achillesa, nie była ta inwokacya zwrotem retorycznym, lecz wyrazem panującej wiary, że przez niego wyższa siła śpiewa, że źródło natchnienia jest boskie, on zaś tylko narzędziem. Z biegiem lat, u klasyków i pseudo-klasyków wiara ta wywietrzała, pozostał tylko zwrot poetycki, konwencyonalny, bezduszny. Ożywił się znowu u niektórych poetów chrześcijańskich — jakkolwiek szczerą wiarę w bezpośrednie pochodzenie natchnienia ze źródeł boskich znajdujemy rzadko. Mickiewicz Pannę świętą, co Jasnej broni Częstochowy, nie o poszepty poetyckie prosił, lecz o wizye krainy ojczystej. Romantycy znowu spopularyzowali pogląd na nadzmysłowy —

choć niekoniecznie w teologicznem słowa znaczeniu — pierwiastek natchnienia, twórczości, geniuszu. Trudno więc do krzaku ognistego, z którego bóstwo przemawia, przystąpić z rozbiorem chemicznym. Geniusz — pisze Libelt — da się »podziwiać, ale nie ogarnąć«. Wymyka się on, zatem i wszelka twórczość artystyczna, genialna, z pod praw zwykłej przyczynowości. Natchnienie zawdzięczamy władzy, zupełnie różnej od tych, które zwyczajnie są w nas czynne. Poług Tyszyńskiego człowiek składa się z trzech części: z ciała, z myśli i z *ducha*. Duch — to owo wieczne niepoznawalne, bezwiedne, niewiadome, co przeciwstawia się tak często analitycznemu mózgowi i mimo niego inspiruje, działa, kieruje. Za czasów pobytu Chmielowskiego w Lipsku był u szczytu sławy Edw. Hartman i system jego filozofii »nieświadomego«. W dziedzinie twórczości artystycznej znalazł był Hartmann dla swojej zasady bezwiednego szerokie pole i wyzyskuje ją, przeprowadzając konsekwentną różnicę między geniuszem a talentem. Ludzie talentu — powiada — »nie mogą jeszcze pojąć, że te środki, wsparte techniczną rutyną, mogą zdziałać coś porządnego, ale nie dojdą nigdy do wielkości, nigdy deptaka naśladownictwa nie przekroczą, nigdy nie będą w stanie stworzyć czegoś oryginalnego... Tutaj wszystko robi się jeszcze świadomie, brak boskiego szału, brak ożywiającego tchnienia bezwiedzy, przedstawiającego się świadomości, jako wyższy, niewyjaśniony wpływ, który uznać trzeba za fakt, nie mogąc nigdy odgadnąć, jak on przychodzi do skutku«.

Takie stawianie kwestyi, dyametralnie przeciwne racyonalistycznej naturze Chmielowskiego, musiało wywołać z jego strony żywy protest. »Tak tedy — woła (*Studya*, I, 19) — po więcej niż dwu tysiącach lat wracamy do platońskiego szału, ubranego wprawdzie podług ostatniej mody w szmatki nauk przyrodniczych i rezultaty ścisłej nauki, ale nie mającego wykazać w swem drzewie genealogicznem nic innego

oprócz bezwiednego wyobrażenia i woli bezwiednej. Smutna byłaby perspektywa przyszłości, gdyby się tylko takie poglądy w dziejach rozwoju umysłowego napotykały; doszlibyśmy w końcu do przekonania, że lepiej było żadnych badań nie podejmować, lepiej było wcale się nie trudzić i nie mozolić nad rozwiązaniem zagadki, bo wyobrażenie bezwiedne i wola bezwiedna mogą się bez tego obejść, a co mają zrobić, to zrobią...« Szuka więc Chmielowski wytłómaczenia niewytłómaczonego dotąd zjawiska i znajduje je. Skąd u artystów się biorą pomysły nagłe, błyskawiczne? Z utajonego kojarzenia się wyobrażeń i pojęć. Bezwiedna cerebracya ma nam wyjaśnić wszystkie tajniki i zagadki twórczości. Faktem jest, że nowych pierwiastków fantazya najbardziej twórcza nie produkuje, tylko nowe ich kojarzenia — w jaki sposób? »Wśród wyobrażeń i pojęć, które stanowią materyał naszego umysłu, pojawiają się przy pewnych sprzyjających okolicznościach niewyjaśnione na pozór przeskoki, to sprawiające, że słuchacz, a nawet sam ów człowiek, co przeskoki te na jaw wyprowadził, nie może sobie zdać sprawy, dlaczego taka właśnie a nie inna myśl po głowie mu się przesunęła. Na razie nie możemy odpowiedzieć stanowczo na owo ambarasujące dlaczego, i możemy jedynie przypuszczeniom naszą nieświadomość pozostawić; gdy jednakże zważymy wszystkie okoliczności, wszystkie myśli poprzednie, gdy znamy usposobienie i wychowanie myślącego, wówczas prawdopodobnie odkryjemy źródło, skąd wypłynęła owa myśl, która nas tak zdziwiła«. Prawdopodobnie — gdyż wszystkich wyobrażeń i dróg spamiętać nikt nie zdoła. »To, co się nazywa natchnieniem, jest właśnie bezwiednem kojarzeniem utajonych w twórcy wyobrażeń, ułatwionem przez to, że znana wrażliwość artystów potęguje stokrotnie siłę asocyacyi utajonej, zjawia się im na usługi częściej, aniżeli osobom mniej wrażliwym. Artyści korzystają z tego: powtarzająca się nieraz asocyacya wyrabia w ich

zmyśle pewien nałóg umysłowy, który ich od innych śmiertelników odróżnia... Stąd tak często oni nas zadziwiają«.

Wywód wysoce charakterystyczny — i jak mało mówiący! Że źródła natchnienia nie w suflerstwie bogini trzeba szukać, wiedzieliśmy z góry, ale czy słówko »bezwiedna cerebracya« dużo nam tłómaczy? Czem to się dzieje, że Mickiewicz pewnego dnia poczuł, jakoby »bania poezyi nad nim się rozbiła«, jednej z następnych nocy uczuł jakby przymus pisania — wśród takiego podniecenia, bezprzytomnej prawie gorączki, że rano znaleziono go zemdlonego, na biurku zaś *Improwizacyę?!* »Nałóg« — mówi Chmielowski — do pewnego sposobu myślenia, więc stan, który się sztucznie da wywołać. Przypominają się wszystkie sposoby, do których pewni artyści się uciekali, by wywołać natchnienie, owe zgniłe jabłka Schillera, haszysz, opium, zwyczajny alkohol innych poetów, wpływ pór roku: jesieni na Słowackiego, wiosny na innych... Wszystko to jednak razem wzięte wykazuje co najwyżej pewne okoliczności zewnętrzne, w których pewien stan ducha się ukazał, ale nie tłómaczy ani przyczyny jego ani mechanizmu. »U Chopina — mówi Jerzy Sand — była twórczość spontaniczną, cudowną. Znajdował nie szukając, nic nie przeczuwając. Przychodziła na niego niespodzianie, skończona, wzniosła...« Poeta, jak Słowacki, mógł o sobie powiedzieć: »Do rymu nigdy sensu nie naginam. — Nie tworzę prawie nic, lecz przypominam...« Na pytanie: z czego? byłby odpowiedział z Platonem, że z czasów prabytu. Czy Chopin stąd czerpał także przypomnienie swej muzyki, Schopenhauer — filozofii, Du Bois-Reymond idei do fizyologii, gdyż ci dwaj chwile natchnienia miewali podobne, jak przyjaciel Jerzego Sanda? »My — mówi Goethe — układamy tylko stos drzewa i staramy się, ażeby było suche; a gdy przyjdzie odpowiednia pora, ono samo się zapala, wprawiając nas w zdumienie«. Gdy przyjdzie pora... »Dziś — skarży się raz Schiller — nie chciał mi się duch (natchnienie) uka-

zać, chociaż wychodziłem na jego spotkanie, napróżno przebiegając wszystkie szpalery swego ogrodu...« Więc okoliczności zewnętrzne i nałóg niewiele pomagają. Gdyby miały wpływ istotny, nie bylibyśmy świadkami tak częstych tragedyj, jak wyczerpanie się czyjejś twórczości.

Nowsza psychologia odnosi się do tych kwestyj mniej dogmatycznie, niż nauczyciele Chmielowskiego z lat siedmdziesiątych. Ribot *(L'imagination créatrice)* widzi źródło natchnienia w czynniku bezwiednym, a w kwestyi jego znaczenia odróżnia ściśle fakty od teoryi; fakty stwierdzają procesy bezwiedne w stanie statycznym i dynamicznym, zaś do ich wyjaśnienia dążą dwie teorye: fizyologiczna, tłómacząca owe procesy cerebracyą bezwiedną, i psychologiczna, dochodząca drogą analizy do coraz niższych pokładów duszy, aż bezwiedne utożsami się z świadomem; w rezultacie oświadcza Ribot, że obie rywalizujące z sobą teorye są jednakowo niezdolne do wniknięcia w wewnętrzną istotę czynnika bezwiednego *). Czegoś podobnego nie mógłby był powiedzieć wierzący w naukę, dążący wszelkiemi siłami do racyonalizacyi Chmielowski, i wywód swój skończył konkluzyą: »Nie należy... twierdzić, że... wszystkie pomysły artystów należy policzyć do kategoryi niewytłómaczonych. Owszem, artyści są ludźmi, jak inni, muszą myśleć według przyrodzonych

---

*) W nieznanem Ribotowi dziele: „Psychologie der Lyrik" stara się Karol du Prel sprowadzić produkcyę fantazyi bezwiednej do aktu wyładowania energii pojęć i obrazów, nagromadzonych w fantazyi ludu całego przez cały szereg pokoleń i wieków. „Nie dlatego, iż był najżarliwszym katolikiem, zdołał nam Dante wymalować obrazy o tak wizyonerskiej plastyce, ale był w stanie to uczynić, jako dziecię swojego czasu; całe stulecia trwająca działalność fantazyi ludowej, zaprawiającej swą władzę kształtowania na widziadłach nieba i piekła, poprzedziły wiek Dantego i z generacyi na generacyę potęgowała się plastyka tych wyobrażeń". Jest to tylko odsunięcie zagadnienia wstecz — nie wytłómaczenie.

praw myślenia, a zatem większa część ich pomysłów da się bardzo łatwo przy pomocy tych praw wytłómaczyć; znajdują się jedynie czasem pomysły, których wyjaśnić nie możemy albo dlatego, że nie znamy dokładnie ich życia, albo dlatego, że znając nawet dokładnie to życie, niepodobna nam wyśledzić, jaki był bieg ich myśli w pewnej oznaczonej chwili«. Więc twórca zawsze przypomina — proces jego natchnienia jest identyczny z »przyrodzonemi«, powszechnemi prawami myślenia — a gdybyśmy mieli dokładny dziennik jego wrażeń, mielibyśmy zarazem dokładne źródło jego natchnienia. Innemi słowy: mózg artysty, to rodzaj kotła czarodziejskiego, w który życie wkłada rozmaite fakta i wrażenia, a te po pewnym czasie automatycznie, drogą bezwiednej cerebracyi przetwarzają się i jako natchnienie przelewają w dzieło sztuki. Prosty stąd wniosek: jeśli natchnienie jest produktem pewnych określonych czynników, należy je w odpowiedni sposób, aktem woli, wywołać. Najlepiej byłoby cały proces tworzenia zracyonalizować, usunąć zeń pierwiastki tajemnicze, nieodpowiedzialne, ująć w żelazne karby logiki i celowości. A więc — wołał Chmielowski konsekwentnie — »precz z bezświadomem natchnieniem!« (*Niwa*, 1872. *O utylitaryzmie w sztuce*).

Lat trzydzieści od powyższego wykrzyku minęło — w świecie wiedzy ścisłej i sztuki niejedno się zmieniło. Nauka pozytywna przy wszystkich swoich olbrzymich zdobyczach, stała się skromniejszą i głębszą; przyrodoznawcy coraz bardziej się przechylają ku pogardzanym dawniej metafizykom, dostarczają im najsilniejszych argumentów. Czem są pojęcia atomu, molekuły, bioforów czy micelli, któremi operują chemicy, fizycy, biologowie? Oznaczają coś, co istnieje poza nami — o ile cały świat jest czemś więcej, niż mojem wyobrażeniem. To coś jest treścią naszej świadomości; dzięki specyficznej energii zmysłów przejawia się ono w formie wrażeń raz wzrokowych, to akustycznych i t. d.,

ale nie ulega wątpliwości, że — jak powiada prof. Nussbaum — »świat zewnętrzny nie jest wcale takim, jakim wydaje się nam przez okulary naszych zmysłów, i że gdyby organa zmysłowe inaczej były zbudowane, świat zewnętrzny wydałby się nam zupełnie innym, niż obecnie«. Innemi słowami — płyniemy w morzu nieskończonem tajni, którą można z pogardzanymi dawniej metafizykami nazwać rzeczą samą w sobie, prajednością, przez zmysły dopiero różniczkującą się: absolutem. »Na drodze czysto zmysłowego badania — mówi dalej prof. Nussbaum — nie jesteśmy w stanie poznać istoty świata, nas otaczającego«; nasze o nim syntezy, to błyski, osiągane przez pewną zdolność wewnętrzną, dochodzącą do swych celów na drodze siebie samej nieświadomej, łączącą nas w ten sposób z tem, co jedynie jest wieczne, prabytowe, absolutne. Do tych idei w nauce współczesnej mocno ugruntowanych, nawiązują metafizyczne teorye artystów współczesnych. Artyści tem się różnią od ludzi zwyczajnych, że posiadają w duchu swoim owo skrzydło niewidzialne, w świat nieskończoności sięgające. Wędrówki swoje odbywają często w stanie nieświadomości, przynoszą z nich tchnienie owej wszechjedni, która jest treścią bytu, dają odblask absolutu.

Chmielowskiemu idee te nie pozostały obcemi, lubo znał je nie z pierwszej ręki, nie od filozofów monistów i przyrodoznawców, ale z manifestów literackich. I oto w jedne z ostatnich swoich rozpraw wraca do tematu, opracowanegoj w młodocianem swem studyum (»Natchnienie i nauka« — »Biblioteka samokształcenia« 1904), — i na rzecz nowszych zapatrywań niejedno czyni ustępstwo. Odróżnia pierwiastek syntetyczny w sztuce, będący wynikiem nieświadomego natchnienia, od wykombinowanego na zimno pierwiastku naśladowczego; pierwszy nazywa jednak tylko marzeniem i chce i nadal nadawać mu z góry kierunek. »Poezya marzenia — pisze — poezya, stwarzająca zupełnie nowe światy, jest wprawdzie nie jedyną, jaką się ludzkość rozkoszuje, ale naj-

bardziej p o d o b n o zasługuje na swą nazwę, boć ποιητις znaczy właśnie t w o r z e n i e. Wobec niej poezya realistyczna będzie zawsze o d t w o r z e n i e m tylko rzeczywistości, jeśli potężny duch twórczy nie przejmie się choć w części pierwiastkami własnymi, tkwiącymi w nieskończoności«. Poezya więc »przynosi a przynajmniej przynosić powinna rzeczy n o w e«; dusza poety jest złączona z duszą nieskończoności; sztuka realistyczna nie jest twórczością w właściwem słowa znaczeniu; hasła: »precz z bezświadomem natchnieniem« ani śladu. Dalej jednak Chmielowski w swych ustępstwach pójść nie mógł. Zbyt był przejęty pojęciami swej młodości, czcią dla pozytywnej nauki, zbyt był z natury daleki od wszelkiej krańcowości, dopieroż metafizycznej. Wobec akcentowania przez modernistów syntetycznej dążności nowej sztuki, przynoszącej odblaski »absolutu«, rozumował: »Mnie się zdaje, że ten tylko zdoła wskazać drogę innym, kto ją zna sam; że odkrywanie perspektyw nieskończoności może być jedynie dziełem umysłu, ogarniającego te perspektywy i umiejącego ustawić w nich szczegóły znamienne, które ułatwią czytelnikowi oryentowanie się wśród ogromu wszechistnienia«... »Przeciwko usiłowaniom uczuciowej fantazyi wdzierania się w niedostępne przybytki tajemniczych zagadek nic a nic mieć nie można; jest ona tutaj tak samo uprawniona, jak rozum rozbierczy (analityczny), i może, przy pewnych warunkach, wytworzyć hipotezy fantazyjne, bardzo prawdopodobne, tak jak są hipotezy naukowe; lecz ludzie, którzy nie chcą się zadowalać i bawić »mydlanemi bańkami snów liliowych«, mają prawo wymagać, ażeby ten, co ich pragnie do owych przybytków tajemniczych podprowadzić, otwierając im perspektywy nieskończoności, wiedział przynajmniej, do czego zdąża, ku jakim krainom wieść zamierza, boć przecie ślepy nie wskaże gościńca ślepemu«.

Między tymi wierszami można wyczytać zupełną aprobatę myślową dla teoryi twórczości metafizycznej. Zarzut

nieświadomości celu, braku ogarnięcia całości i szczegółów oryentacyjnych nie jest żadnym zarzutem. Cel i pojęcie całości, o ile nie mają być subjektywne, dopiero *ex post* dadzą się zdobyć; pojęcia oryentacyjne? a czem są one w nauce ścisłej! »Do najogólniejszych pojęć oryentacyjnych — mówi przyrodnik prof. Garbowski *(Życie i wiedza)* — należą pojęcia atomu, materyi, ruchu, siły, ciężaru, energii... Wszystkie są abstrakcyami, wymysłami twórczego ducha i żaden nie odpowiada w zupełności zadaniom, które ma rozwiązać«... »Jest też dla wszelkiego poznania pociągnięta granica. Jest nią owa zasłona, która kryje za sobą ostateczne ogniwa, wymagane przez myśl dla uzasadnienia egzystencyi światów, jest nią ogromna niewiadoma, która jest ostatniem poza myślą leżącem natężeniem rzeczywistości«... absolutem. Rozumując, iak powyżej Chmielowski, można się raz na zawsze zniechęcić nietylko do poezyi, lecz przedewszystkiem do nauki, jako więcej obiecującej.

Nauka Chmielowskiego daleką jednak była od skrajności metafizycznej; odsunąwszy się daleko od pierwotnych pojęć młodocianych, zatrzymała się w połowie drogi, by te idee z filozofii sztuki przetopić rychło na monetę praktyczną.

c) Cele i zadania sztuki.

Z filozofii sztuki wypływają przekonania o celu i zadaniach sztuki. Jeśli bezwiedna cerebracya przerabia tylko materyał przez rzeczywistość dostarczony, to czemu nie nasycać duszy myślami i dążeniami o ile możności najlepszemi? Jeśli artysta może usunąć bezwiedne tworzenie, jest on oczywiście za dzieło swoje pod każdym względem odpowiedzialny. A że miarą tego, co jest »najlepsze«, może być tylko dobro społeczne, rozumie się to samo przez się. Wynika to z całej indywidualności Chmielowskiego i z charakteru doby jego dojrzewania. Było to dla niego kategorycznym imperatywem,

który nie potrzebował motywów, uzasadnienia. W rozprawie o artyzmie i artystach, badając początki sztuki, widzi ich źródło w przyjemności, więc w fakcie czysto indywidualnym, nie zaś — jak wielu badaczy — w użyteczności społecznej. Argumentów poszukuje człowiek na coś wątpliwego, u Chmielowskiego zaś ideał dobra był wrodzonym, tak pierwotnym i silnym, że był organicznem założeniem wszystkich dalszych rozumowań. A jeśli nie wszyscy z natury tak są zorganizowani — powinni do tego ze wszech sił dążyć. »Nie należy bowiem zapominać — czytamy w tej samej rozprawie z r. 1873 — że artysta jak każdy inny człowiek jest obywatelem, a zatem powinien mieć pewne przekonania społeczne i podług tych przekonań postępować. Wiemy, że dotychczas artyści niewielki brali udział w życiu społecznem i politycznem, a jeżeli brali, to niezbyt świetnie dali się poznać; ale taki stan wiecznie trwać nie może i poczucie obywatelstwa musi być przez wszystkich zarówno rozumnie pojmowane, powinno regulować ich postępowanie«. »O przekonanie nam idzie, o przejęcie się prawdami społecznemi, o przerobienie ich na umysłowy skarb artysty — nie zaś o pustą formę«... Takie przekonanie leżało w krwi Chmielowskiego, w całej naturze jego typu, chwila zaś historyczna, czas apoteozy młota i kielni, czyniły go polemicznym i wyzywającym. »Porzućcie podniebne stropy — wołał do idealistów w r. 1872 — i zejdźcie na ziemię, pomiędzy pracujących i cierpiących, wesołych i smutnych, wniknijcie w rany społeczeństwa, a głos wasz opromieni ciemności, umili godziny biedy. Precz z bezświadomem natchnieniem poetów, precz z ich mazgajskiem ospalstwem duchowem, żądamy od poezyi skąpania się w nurcie myśli zdrowych, mogących w żyły beletrystyki nowe wlać życie, przemienić ją w istotny czynnik produkcyi społecznej!«

Utylitaryzm to naiwny, pierwotny, uzasadniony jednak ówczesnemi przekonaniami filozoficznemi Chmielowskiego i ca-

łym nastrojem czasu. Utylitaryzm — który w tej formie, nie da się utrzymać ani ze stanowiska historycznego, ani artystycznego.

Obraz rozwoju sztuki, rozpatrywany w świetle nowoczesnych badań, do przeciwnych prowadzi rezultatów. Ribot (*Psychologia uczuć*, 393) w następujący sposób streszcza dzieje stosunku pomiędzy bezinteresownem uczuciem estetycznem i uczuciami praktycznemi, utylitarnemi. »Ulegał on znacznym zmianom, w których możemy odróżnić trzy główne momenty. Pierwszy moment jest momentem ścisłego związku. Rozkosz estetyczna w swej postaci zarodkowej współistnieje z pożytecznością, albo lepiej zlewa się z nią w jeden wspólny stan świadomości — stan przyjemny. Aby mogła być odczutą, rozkosz estetyczna musi przynosić pewien pożytek indywidualny lub społeczny. Ten stan umysłowy jeszcze dotychczas stanowi właściwość wielu ludzi, prawdopodobnie nawet większości. Drugi moment jest momentem rozluźnienia związku. Co przyroda z początku stworzyła do użytku, staje się później upiększeniem — to zdanie Emersona mieści w sobie doskonałą charakterystykę tego okresu. Uczucie estetyczne nie znajduje się tutaj w stałym związku z samozachowaniem; wywołują je zjawiska, które stanowią tylko daleki odgłos przeszłości, nie przynoszący żadnego pożytku, lecz tylko sprawiający rozkosz. Legendy, geniusze, czarownice, istoty mitologiczne, które stały się materyałem dla poezyi, malarstwa i opery, stanowiły niegdyś przedmiot wierzeń, wydawały się rzeczywistością i wzbudzały strach: dziś wzbudzają one tylko cień tych uczuć pod postacią zabawy. Trzeci moment jest momentem zupełnego wyswobodzenia się i znajduje swój wyraz w zasadzie: »sztuka dla sztuki«. Istnieje ona i w teoryi i w praktyce i pojawia się bardzo późno, w bardzo dojrzałych cywilizacyach«.

W kierunku od postaci społecznej do indywidualizmu

odbywa się rozwój sztuki, druga zaś strona tej ewolucyi— stwierdza Ribot — »polega na stopniowem oswobadzaniu się jej od ścisłego antropomorfizmu i oddalaniu się coraz bardziej od dziedziny czysto ludzkiej, aby w końcu rozszerzyć się na wszystko, co istnieje, i wszystko ogarnąć«.

Chmielowski w naszem specyalnie społeczeństwie widział większe potrzeby utylitarne, niż w innych; natura jego refleksyjna i praktyczna była przekonania, że »zasługa pisarza mierzyć się u n a s musi dziś i długo jeszcze nietyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążności przezeń szerzonych«. W ostatnich jednak czasach nie pojmował już tej zasady tak dogmatycznie i pierwotnie, jak w młodości. Jeden z ostatnich większych artykułów, jaki napisał, traktuje »Jeszcze o celu w sztuce« (*Pamiętnik literacki*, III, 1). Rozprawia się w tym artykule z Ign. Matuszewskim, który w świetnych swych roztrząsaniach o celach sztuki żąda dla sztuki zupełnej autonomii, w imię zasady, że dla artysty praca twórcza jest jak każdy proces kosmiczny sama sobie celem i stoi po za granicą dobra i zła; zajęcie wobec niej jakiegokolwiek celowego stanowiska jest rzeczą t. zw. publiczności, nie zaś twórcy, który ma jeden tylko obowiązek: być najszczerszym wyrazem bezinteresownego natchnienia. Z rozumowaniem tem Chmielowski zgodzić się nie mógł. »Jakkolwiek bowiem pierwsze zarodki pomysłów a nawet całe sceny mogą u twórcy powstawać b e z w i e d n i e w skrytych tajniach jego duszy, to już ich ujawnienie nazewnątrz jest świadome, a zatem musi pociągać za sobą skutki tej świadomości, odpowiadając między innemi i na pytanie, w jakim celu twórca rzecz swoją utworzył«.

Zupełnie jasne i logiczne to rozumowanie nie jest. Chmielowski zdaje się zgadzać na żywiołowość procesu twórczego i jego bezcelowość, odpowiedzialnym czyni tylko artystę za ujawnienie dzieła; u j a w n i e n i e ma odpowiadać także na pytanie, w jakim celu dzieło s t w o r z y ł. Tymczasem są to

kwestye zupełnie różne. Z drugiej strony zdaje się wynikać z powyższego założenia także konsekwencya, że nie wszystko, co zostało — bez udziału woli, z wyższego natchnienia — stworzone, powinno być także ujawnione. Znaczy to, że artysta powinien się rozdwajać; po akcie twórczym ma się przemienić w sędziego, inkwizytora dzieła własnego: ukazać je światu, czy też nie. W imię jakiej zasady? jakiem prawem? Zgodziwszy się na to, że dzieło natchnienia jest poszeptem siły absolutnej, że ma w sobie pierwiastek wyższy nad poznanie i stosunki ludzkie, maż się prawo wciskać je w łoże Prokrustowe, którem jest każda, od czasu, miejsca i osób zależna, historyczna, a zatem zmienna, przemijająca miara? I jest że to możliwe? Mógł Zygmunt Krasiński napisać traktat o Trójcy w Bogu, Człowieku i Narodzie — i w świadomości, że czas jego jeszcze nie nadszedł, że może być źle zrozumiany — nie ogłosić go drukiem. Kwestya to ostatecznie osobistego sumienia. Ze stanowiska ogólnego trzeba jednak powiedzieć, że zły to prorok, który, poczuwszy w sobie głos z góry — tłumi go, który kieruje się względami, niezgodnymi z istotą swego ducha, z swoją racyą bytu na świecie. Wszelkie wielkie dzieło artystyczne jest z natury swojej rewolucyjne — sprawia pewien przewrót w uznanych wartościach, — jakżeż można je mierzyć skalą wartości panujących, które ma przekształcić? Chmielowski tego nie uwzględnia. Na argumentacyę Matuszewskiego, porównywującego twórczość artysty z twórczością nauki, która dąży tylko do prawdy, nie troszcząc się wcale o jej wyniki praktyczne, odpowiada: »Jako dzieło ludzkie, jeżeli bezwiednie poczęte, to przecież świadomie dokonane« (— wyżej czytaliśmy: świadomie ujawnione, a to ogromna różnica!), »nie może utwór artystyczny być zestawiony ani z rośliną, czy zwierzęciem, ani też z wynikiem badań »czystego« uczonego, bo w pierwszym razie nie znamy celu przedmiotowego, w jakim roślina lub zwierzę powstało, a w drugim — jedynym i wyłącznym celem było przeniknięcie prawdy. Można je

tylko zestawić z utworem wynalazcy, który wynalazek swój — pominąwszy wypadki wyjątkowe — przeznacza na użytek powszechny; i artysta również, jeśli nie chce tworzyć dzieł »jedynego dla jedynego«, t. j. właściwie mówiąc, dla samego siebie, musi mieć na oku względy społeczne«.

Znowu rozumowanie nieścisłe, a porównanie fatalne. Przedewszystkiem nie można dzisiaj twórczości artystycznej przeciwstawiać naukowej; więcej między niemi — poza kwestyami technicznemi — analogii, niż różnic. (Ribot: *O fantazyi twórczej*, część II, rozdz. IV). Dalej napotyka nauka stosowana na ten sam skrupuł, który niepokoił sumienie Chmielowskiego, mimo to żaden chyba uczony nie zabiera z sobą do grobu tajemnicy wynalazku nowej materyi wybuchowej lub trucizny; proch strzelniczy morduje, lecz bez niego tunelów by nie było; trucizna niejedna jest składnikiem dobroczynnego lekarstwa. Któryż wynalazek, któraż idea, któreż dzieło — nie wyjmując największych dzieł miłości — nie zostały źle zrozumiane lub w rękach ludzi złych nie przemieniły się w narzędzia hańby i zniszczenia? Człowieka trzeba zmieniać, interpretacya utworów sztuki także w tym kierunku dużo może zdziałać, ale samo dzieło sztuki musi być wolne, podobnie jak i nauki, niezależne od względów utylitarnych jakiegokolwiekbądź rodzaju.

Widzi to ostatecznie Chmielowski i w rezultacie redukuje swoje wymogi do bardzo skromnych rozmiarów. Żądając od artysty, by miał na oku względy społeczne, nie myśli przez to »bynajmniej, iżby miał się stawać uczonym, publicystą, kaznodzieją, popularyzatorem... ale znaczy to, że zagadnienia psychologiczne, społeczne, etyczne nie powinny mu być obojętne, gdyż inaczej nie mógłby się stać człowiekiem zupełnym, a więc i artystą zupełnym. — »Jakąż więc wartość ma hasło: sztuka jest sama sobie celem? Zdaje mi się, że hasło to wówczas tylko wypowiada prawdę istotną, kiedy nakazuje artyście bezinteresowne ukochanie piękna; a za-

tem nie poddawanie swej sztuki pod wpływy czysto zewnętrzne, których nie przerabia na najwewnętrzniejszą treść ducha swojego«.

O ileż oddaliliśmy się od stanowiska, żądającego od artysty przedewszystkiem — przekonań, a od poezyi, by się przemieniła w »istotny czynnik produkcyi społecznej«.

d) Kwestye metody.

Wielkiem zdarzeniem życiowem musiało dla Chmielowskiego być poznanie teoryj estetycznych Hipolita Taine'a. Były dlań ważnem osobistem przeżyciem; zdawało mu się, że są objawieniem własnej jego indywidualności. Myśliciel francuski musiał go zachwycać przedewszystkiem swoim racyonalizmem. Zbudował system anatomii i fizyologii literatury, w którym nie było — zdawało się — miejsca na idealistyczną interwencyę »niewiadomego«, ani na dowolności subjektywizmu: sztukę zmechanizował. Moc wewnętrzna: siła rasy, ciśnienie z zewnątrz: środowisko, i chyżość już nabyta: moment dziejowy — te czynniki stwarzają i tłómaczą indywidualność; indywidualności — to znaki, całokształt ich — to dany lud, naród. Metoda badań nawet w szczegółach jest wzorowana na Cuvierowskiej metodzie badań przyrodniczych, daje więc gotowy schemat, podług którego można stwierdzać wzajemną zależność od siebie poszczególnych cech organizmu i odbudowywać z szczegółów całość. »Ze wszystkich teoryj — wołał Chmielowski jeszcze w roku 1896 — usiłujących na podstawie pozytywnej ogarnąć całość objawów umysłowości i działania ludzkiego, teorya Taine'a jest najwszechstronniejsza i najmniej przedstawia stron słabych. Co było przedtem rozproszone, ona zjednoczyła i w system ścisły ujęła; a słabe jej strony polegają głównie na szczegółach rozwinięcia, nie zaś na punktach zasadniczych«. Do końca życia nie przestał Chmielowski wielbić i bronić Taine'a, a w *Dziejach krytyki litera-*

ckiej bada uważnie każdego krytyka nowszego, czy jest za Taine'm, czy przeciw.

W gruncie rzeczy między Taine'm a Chmielowskim mało było wspólnego, a nawet trudno wyobrazić sobie dwie osobistości bardziej od siebie różne. Taine był z temperamentu i skłonności artystą renesansowym, przez wiek XIX zapędzonym do gabinetu naukowego; przesiąknięty wiedzą germańską, nabrał metodyczności i abstrakcyjności, najulubieńszem jednak jego zajęciem było malować wielkie wypadki i wielkie namiętności, portretować ludzi i kąpać się w słońcu, wirze, purpurze; kilkaset lat wcześniej w jedno byłyby się u niego zlały życie i twórczość, jak u niejednego z tych oświeconych epikurejczyków-kardynałów lub artystów, którymi się otaczał Leon X. lub florenccy Medyceusze; a i w naszych czasach tworzył — obrazy ludzi i czasów, przyczem, jak każdemu wielkiemu twórcy, w pomoc mu przychodziły intuicya i studya, *Dichtung und Wahrheit.* Uczony polski z innego całkiem materyału był stworzony. Był to mnich benedyktyński, z pokorą, a nawet rozkoszą oddany surowej regule klasztornej, cel bytu widzący w pracy *ad maiorem* idei *gloriam*, w pracy, wyrzekającej się z góry wszelkiej swobody twórczej, wszelkiego zboczenia z drogi, uznanej z góry za jedynie prawdziwą i zbawienną. Taine przeżywał wszystko, co opisywał, Chmielowski rozważał; Francuz delektował się, cieszył, nienawidził, Chmielowski za dziełem zupełnie znikał. Za dobrą monetę brał, co tamten mówił, iż »myślą tylko pojął sztukę a piękno jedynie za pomocą filozofii i analizy«, gdyż siebie w powyższem określeniu odnajdował.

Co od Taine'a mógł przejąć, to tylko metodę. Umysł romański, jasny i logiczny, pod wspaniałymi kwiatami swej poezyi zawsze miał konstrukcyę żelazną, zbudowaną podług planu niesłychanie symetrycznego i konsekwentnego. Jego formułę Chmielowski sobie przyswoił i przez całe życie czynił ją szkieletem wszystkich swoich prac. W każdej badał pocho-

dzenie — środowisko — chwilę dziejową, w każdym autorze lub dziele wyszukiwał panującą cechę i związek jej z innymi członkami organizmu. Na jedno tylko z Taine'm się nie zgadzał. W dążeniu ku przedmiotowości i metodzie naukowej, Francuz w zasadzie był tylko historykiem faktu, nie sędzią; psychologiem, nie utylitarystą. »Metoda naukowa — głosił — której staram się trzymać, a która zaczyna przenikać do wszystkich nauk duchowych, polega na tem, aby dzieła ludzkie, a w szczególności dzieła sztuki, rozpatrywać jako fakty i płody, których cechy trzeba oznaczyć, a przyczyn się doszukiwać — nic więcej. Nauka tak pojęta, ani prześladuje, ani przebacza: stwierdza i wyjaśnia. Nie mówi do was: pogardzajcie sztuką holenderską, jako zbyt grubijańską, a smakujcie tylko w sztuce włoskiej. Nie mówi ona również do was: pogardzajcie sztuką gotycką, jako chorobliwą, a smakujcie tylko w sztuce greckiej.... Pozwala ona każdemu iść swobodnie za swojemi upodobaniami szczególnemi, oddawać pierwszeństwo temu, co zgadza się z jego temperamentem, studyować pilnie i uważnie to, co odpowiada najlepiej jego własnemu duchowi. Co do niej, to sympatyzuje ona ze wszystkiemi formami sztuki i ze wszystkiemi szkołami, nawet z temi, które się wydają najbardziej sprzecznemi; przyjmuje je wszystkie, jako objawy ducha ludzkiego, i sądzi, że im są liczniejsze i sprzeczniejsze, tem pokazują go lepiej z nowych i licznych stron; przedstawia się, jak botanika, która bada z równą ciekawością już to drzewo pomarańczowe, wawrzyn, już też sosnę i brzozę; jest sama rodzajem botaniki, stosowanej nie do roślin, lecz do dzieł ludzkich«. Przypisywał Taine najwyższą wartość dziełom, uwydatniającym »dobroczynny« dla rodu ludzkiego pierwiastek, ale tego probierza nigdy nie wysuwał, nie ukazywał się nigdy w todze sędziego, lecz z mikroskopem i odczynnikami chemicznymi w ręku.

Na zestawienie pracy krytyka z pracą botanika Chmielowski się zgadzał, żądał jednak, aby botanik rozpatrywał ro-

ślinę także ze stanowiska użyteczności lub szkodliwości. »Rozumieć wszystkie objawy ducha — rozważał *(Metodyka,* 205) — wszystkie formy, jakie myśl i uczucie przybiera dla swego ujawnienia, jest oczywiście rzeczą niezbędną; lecz poprzestać tylko na stwierdzeniu faktu niepodobna, gdyż dzieła ludzkie są dla ludzi dokonywane, są pożyteczne lub szkodliwe, są mniej lub więcej piękne... Teorya sztuki czystej, sztuki dla sztuki, utrzymać się nie da, gdyż sztuka jest objawem życia społecznego i ma dla życia tego znaczenie«.

To był warunek *sine qua non,* to był kategoryczny imperatyw w krwi przyniesiony, sposób patrzenia na świat apriorycznv, nie dopuszczający dyskusyi żadnej. Czegóż tedy od krytyka, jako krytyka wymagał? »Krytyka powinna z r o z u m i e ć przedewszystkiem pisarza i jego dzieło, a potem w y j a ś n i ć ich dla siebie i dla innych, przyprowadzić do świadomości to, co każdy mniej lub więcej bezświadomie odczuwa, odgadnąć przyczyny, dlaczego tak a nie inaczej dany utwór się ukształtował« *(Ateneum,* 1886, III.). Są wprawdzie rodzaje sztuki, w których rozumienie i wyjaśnianie są z góry skazane na bardzo szczupłą rolę, Chmielowski jednak z nimi się nie liczył; nie będąc na nie wrażliwym, nie wciągał ich w zakres swoich roztrząsań. »Chociaż literatura piękna — wyznał w przedmowie do *Dziejów krytyki* — w ścisłym zostaje związku z innemi sztukami pięknemi, to przecież z powodu posługiwania się odmiennym środkiem wcielania pomysłów, jej zasady znacznie się w zastosowaniu wyróżniają od zasad, służących za podstawę malarstwu, rzeźbie, a tem bardziej architekturze i muzyce. Uwzględnienie więc krytyki a r t y s t y c z n e j wogóle wydało mi się rzeczą niezmiernie trudną«... Tego nie byłby Taine nigdy powiedział.

A przedewszystkiem nie byłby Taine poprzestał na robocie czysto analitycznej. Artysta i filozof dążyli w nim do syntetyzowania, do ogniskowania wszystkich przez analizę wydobytych promieni w jedno słońce idei ogólnej — i ta miała

stanowić prawdę właściwą, duszę całości. W syntezy obfitował nadmiernie okres idealistyczno-romantyczny; »nastąpiły — powiada Chmielowski (*Metodyka*, 251) — czasy prozaiczniejsze, ale te nie wydały dotychczas ani jednego uogólnienia, któreby nam charakteryzowało całość przebiegu dziejowego; zwrócono się do badania szczegółów. Potrzebujemy jednak uogólnień, winny się one stać postulatem względem historyka literatury. W każdej z charakterystyk przytoczonych poprzednio (Brodziński, Mickiewicz, Trentowski) istnieje jakaś cząstka prawdy, zarówno gdy mówiono o zaletach, jak i wadach narodu, i te cząstki wydobyć, własnemi spostrzeżeniami wzbogacić i w jedną spójną całość zharmonizować — oto zadanie pisarza, który opowiadaniu swemu o losach literatury zechce nadać cechę filozoficzną, uczynić dzieło swoje nie zbiorem jeno wiadomości, ale utworem jednolitym, mającym istotną wartość naukową. Nie łudzę się bynajmniej nadzieją, iżby to odrazu komuś powieść się miało w zupełności, będą próby mniej więcej szczęśliwe, które kiedyś do wyniku pożądanego doprowadzą. Próby te podjąć potrzeba, ażeby drogą indukcyjną dojść do uogólnienia, mającego liczyć na większą trwałość, niż były uogólnienia intuicyjne, dokonane przez naszych poetów i filozofów idealistycznych. Prawdopodobnie nie zdołają one tak rozpalać serc i wyobraźni, jak tamte, ale może bliższe będą prawdy rzetelnej«.

Więc punkt wyjścia czysto pozytywistyczny i utylitarny. Synteza literacka ma nam mówić o zaletach i wadach narodu, ma być zdobytą na drodze indukcyjnej i prowadzić do prawdy »rzetelnej«, mającej wartość przedmiotową, apodyktyczną.

W ostatnich czasach, pod wpływem nowych prądów, nastąpił w pojęciach Chmielowskiego o metodzie krytyki literackiej zwrot znaczący. I on przyszedł do przekonania, że stosunek czysto rozumowy do dzieła sztuki nie jest wystarczający, samą myślą piękno ogarnąć i przeniknąć się nie da, z duszą — tylko mową duszy, odczuciem i intuicyą porozu-

mieć się można. Ale i teraz pozostał daleki od skrajności, stare swoje pojęcia starał się wiązać z nowemi. »Trzeba — wołał w *Metodyce* (223) — ukochać przedmiot naszych studyów, ale nie zaślepioną miłością nierozważnych rodziców, wielbiących w swych dzieciach bezwzględnie wszystko, lecz miłością rozumną, która zawsze stawia wyżej prawdę nad względy osobiste, dobro ogółu nad dobro ludzi poszczególnych, która wobec nadzwyczajnych zalet nie pada bałwochwalczo na ziemię ani też daje się zrazić wadami, nieodłącznemi od natury ludzkiej, mając ostre słowa jedynie na objawy fałszu, obłudy i nikczemności. Innemi słowy, potrzeba w sobie wyrobić współczucie psychologiczne, umieć się nietylko przenieść myślą w odległe czasy i w nastrój od własnego odmienny, lecz także odczuwać te stany duszy, jakie nam przedstawia dany utwór, dany pisarz, dany okres. Jak powieściopisarz w twórczym zakresie daje nam charakterystykę postaci, wyprowadzonych przez siebie na scenie, tak krytyk w zakresie odtwarzającym na podstawie szczegółów winien nakreślić pełen życia wizerunek. Im głębszą ma znajomość ludzi i stosunków ludzkich, im dokładniej i ściślej się zastanawiał nad twórczością i jej objawami, im więcej wżył się zapomocą fantazyi w różnorodne nastroje i stany dusz, jednem słowem, im w większej harmonii zostawać będzie rozum z wyobraźnią: tem lepszej, trafniejszej, prawdziwszej spodziewać się od niego można charakterystyki«.

Stawia się tutaj krytykowi żądania dawniej niesłyszane. Wymaga się od niego uczucia, fantazyi, wżywania się w cudze dusze i czasy inne, jednem słowem — współtworzenia wraz z autorem. Uznał i Chmielowski, że — jak mówi Matuszewski — »w każdem arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formułę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich wyjaśnień. Sama inteligencya i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę. Krytyk musi być nietylko uczonym, lecz — i artystą«. Wchodzi

w swoje prawa pogardzany przez pierwotny pozytywizm czynnik x, cały świat niewiadomego i nieświadomego, niezmierzone królestwo subjektywizmu i intuicyi. Bo »synteza jest wprost niemożliwą bez udziału uczucia i fantazyi« — pisał Chmielowski przed zgonem. Wszystko do tego prowadziło, sztuka i życie, nauka i krytyka, wszystko zwracało się przeciw dawnym bożyszczom, nie aby je obalić i w proch rzucić — bo pragnienie ścisłości naukowej nigdy się nie przeżyje — lecz by ożywić je tchnieniem gorącem życia duszy... Widział to Chmielowski, nie zamykał oczu przed postępem, starał się do nowych prądów przystosować.

e) *Teorya i praktyka.*

Niestety — nie leżało to w jego mocy. Przy wszystkich wahaniach i walkach swoich przekonań, nie mógł Chmielowski być innym, niż go natura stworzyła: krytykiem — pozytywistą i pełnym erudycyi historykiem. Pozbawiony wrażliwości artystycznej i zniewalającej potęgi indywidualizmu silnego, tylko teoretycznie różnił się w ostatnich pracach, pisanych pod wpływem kierunków prawdziwie artystycznych, od pierwszych, przesiąkniętych utylitaryzmem zupełnie pierwotnym. Najgłębsza istota jego natury nie uległa — bo uledz nie mogła — zmianie.

W wahaniach i postępującym rozwoju pojęć Chmielowskiego, wyraża się jedna z najpiękniejszych jego właściwości: wielka prawość umysłu i charakteru. Jako pisarz i jako człowiek starał się być sprawiedliwym. Będąc racyonalistą z urodzenia, człowiekiem, w którym władze umysłowe były zawsze czynne i czujne kosztem wzruszeniowych, dążył zawsze do r o z u m i e n i a tych ostatnich; jakkolwiek sam był ich pozbawiony — u drugich zawsze je uwzględniał i w sztuce z niemi się liczył. Mając bardzo określone ideały i cele społeczne, nie uważał się za ustanowionego przez nie

inkwizytora na ziemi i — poza występami młodzieńczymi — nie czynił ich jedyną miarą literacką. Różnił się temi cechami głęboko od najwybitniejszych krytyków swojego okresu. Tarnowski, wbrew zmysłowi artystycznemu, tak dalece powoduje się sprawdzianem polityczno-społecznym, iż częstokroć niemiłych sobie pod względem przekonań pisarzy krzywdzi, całych zaś okresów (uczuciowych) literatury rozumieć nie chce; Spasowicz posługuje się również poezyą, jako bronią, wkłada w nią tendencye, których poeci nie mieli. Chmielowski — nigdy. Nie przychodził do literatury z życia, nie wnosił namiętności: od półek bibliotecznych przychodził — nie wnosił jednak uprzedzeń i zacietrzewień intelektualnych. Objektywność była jego ideałem nietylko w teoryi; wiara w przedmiotową wartość sądu, w prawdę — nie frazesem pustym; za jej więc posłannika się uważał, za badacza. Pisał n. p. o Juliuszu Słowackim, jako towiańczyku, w r. 1877, więc w czasie najbujniejszego rozrostu racyonalizmu. Spasowicz uważał mistycyzm wieszczów za aberacyę umysłową — Chmielowski, stojący silnie na gruncie pozytywizmu, pisał: »nie będziemy lat jego ostatnich uważali za stracone choćby z tego jedynie względu, iż dążył do celu wielkiego — do udoskonalenia«; Tarnowski głosił, iż wszystko co Słowacki po *Grobie Agamemnona* napisał, pozbawione jest wszelkiej wartości poetyckiej; Chmielowski jest zdania, »że przypomniawszy sobie wiersz *Do autora trzech psalmów*, któremu istotnej piękności ludzie przeciwnych nawet poecie poglądów odmówić nie mogą, parę dramatów i kilka utworów lirycznych, zmuszeni będziemy przyznać, że w dziejach poezyi lat owych nie ujrzymy kart pustych«. Zdanie to jest rezultatem roztrząsań prawdziwie naukowych; nie przystąpił do nich Chmielowski z apriorycznym sądem, z uprzedzeniem jakiemkolwiek, lecz stawiając je na gruncie historycznym, widział, że »towiańszczyzny nie należy uważać za coś odosobnionego, za coś właściwego narodowi polskiemu i jego lo-

som, lecz połączyć ją trzeba z tem przeważnem dążeniem do jakichś ulepszeń i reform, które się szczególniej między 1830 a 1850 rokiem, nietylko w Europie kontynentalnej, ale nawet w Ameryce przejawiło«. Jestto dążenie historyka do rozumienia i dążność ta Chmielowskiego nigdy nie opuszczała Podobnie w stosunku do literatury najnowszej. Do młodego ruchu, do początkującego pisarza przystępował, jak do dokumentu, przygniatał go nieraz »literaturą przedmiotu«, przypisywał mu parantele i wpływy, o jakich temu ani się śniło, lecz wiedząc, że wszystko, co jest, jest wynikiem stałych przyczyn, więc pewną koniecznością, nie potępiał stanowczo, nie lekceważył. Gdy wszyscy prawie bez wyjątku krytycy z okresu pozytywistycznego albo ignorują młodą poezyę, albo gromy na nią ciskają, on ją rozważał. Chłodno, z rezerwą, ale *sine ira et studio*. Aż do granicy, kiedy widział zagrożonem dobro społeczne. Przybyszewski jest też jedynym może, do którego się odnosił z stanowczą niechęcią, za wybujały »anti-społeczny indywidualizm«. Starał się przyswoić sobie nowsze pojęcia, ale nie mógł przyswoić sobie czucia współczesnego. Braku odpowiednich odczuć żadnemi jednak rozumowaniami zastąpić niepodobna. Stąd nieporozumienie między Chmielowskim a młodymi nawet na punkcie terminologii. Przyjmował zasadę indywidualizmu, lecz pod nią rozumiał samodzielność myślenia (*Literatura*, VI, 271); kazał »odczuwać« sztukę i rozumiał przez to »ukochać«. Nareszcie klasyfikacye dawne poetów, podług treści, pomieszały mu się z nowemi: podług stylu indywidualności, i opisując *Najnowsze prądy w poezyi naszej* (1901), książkę podzielił na rozdziały: Poeci szukający nowych ideałów narodowych — Pesymizm i jego piewcy — Symboliści i wirtuozi słowa — Indywidualiści krańcowi. Podział to pozbawiony w zupełności zasady naczelnej i konsekwencyi, gdyż można poszukiwać nowych ideałów narodowych a być indywidualistą i symbolistą.

Nie stał i stać nie mógł Chmielowski w stosunku uczu-

ciowym do poezyi i poetów, z wierzchu więc tylko widział świat ten i z wierzchu tylko umiał go opisywać. Stąd siła i słabość n. p. książki jego o Mickiewiczu. Nikt chyba tak dobrze, jak on, nie wyczerpał literatury, nie zapoznał nas z losami poety, nie zanalizował wszystkich ważniejszych utworów, ale czy to dzieło istotnie nas zbliża do Mickiewicza? Czy odsłania najgłębsze piękności jego poezyi? Doskonale poznajemy młodość poety, w najdrobniejsze szczegóły życia wchodzimy, ale stanu duszy, w którym powstała III część *Dziadów* nie odczuwamy, nastroju, w jakim żył, gdy zjawił się Towiański, i później, nie poznajemy, najważniejsze więc okresy życia Adama i najpoważniejsze jego dzieła zostają dla nas ciemnemi, zagadkowemi; z wewnątrz domagają się oświetlenia, nie z zewnątrz. To samo da się powiedzieć o charakterystykach wszystkich poetów, szczególnie *par excellence* artystycznych. Metoda opisowa i analityczna, której Chmielowski się trzyma, nigdy do celu nie prowadzi. Oto np. rysuje portret Julii Molińskiej-Wojkowskiej (*Autorki*, 407—432). Entuzyastka z grona Żmichowskiej, jeszcze w Warszawie próbowała nietylko umysłową, ale obyczajową i kostyumową zaprowadzić u nas emancypacyę, wpadła potem w życie nader burzliwe i smutne; pisała skrajne demokratyczne poezye, redagowała radykalną *Gazetę Wielkopolską* i z miłości, bez błogosławieństwa kościelnego, połączyła się z artystą. Prześladowana przez bigoteryę poznańską, skończyła w obłąkaniu. Losy jej kreśli Chmielowski z wielkiem współczuciem, stoi umysłowo ponad poglądami hipokryzyi mieszczańskiej i wierzy w czystość duszy tragicznej bohaterki — nie umie nam jednak wytłómaczyć sprzeczności w jej postępowaniu i pismach, nie umie ukazać głębi jej duszy, więc jego sympatya nam się nie udziela; zostaje ona w chęciach, nie w sferze naszych uczuć.

Kategoryami pracował Chmielowski, nie bezpośrednimi wyrazami duszy, życie najtajniejsze i najwyższe chciał ujmo-

wać w grube formy rozumowe, kostniejące rychło w formułki, zamiast wczuwać się w nie i odtwarzać intuicyjnie. Twórczość jest zjawiskiem irracyonalnem, rozum sam ująć i zbadać jej nie zdoła, organy jego za grube i za szorstkie. Stąd tak mało miał Chmielowski zmysłu dla indywidualności. W jednej kategoryi mógł umieścić n. p. Niemojewskiego i Kasprowicza; najbardziej indywidualnych stron poezyi Krasińskiego nie uwydatnił; ba, nie dostrzegał znamion indywidualno-narodowych... W *Literaturze* obszernie rozwodzi się nad zależnością poezyi najnowszej od zagranicznej, w mnóstwie artykułów akcentuje zależność tę z pewnego rodzaju lubością, gdy nikt przecie nie zaprzeczy, że przy wszystkich swych związkach z prądami duchowymi obcymi tacy pisarze, jak Żeromski, Kasprowicz, Wyspiański i t. d., są nietylko co do pojęć, ale co do swej istoty polskimi. Ale niedostrzegalne, subtelne odcienie indywidualności i związki ich z potęgą wyższą, absolutną, także łatwiej wyczuwać, niż zanalizować można. Warunków po temu natura Chmielowskiemu odmówiła.

Natomiast jest on w swoim żywiole, gdzie wystarcza stosunek do autora lub dzieła rozumowy. Tam bogata jego wiedza, logiczność myślenia, metoda niezawodna i sumienność w jej stosowaniu — wszystko to, co nie obejmuje tajnych sztuki korzeni, ale jej łodygi i ulistwienie, wszystko to miało w nim doświadczonego znawcę, miłością prawdy natchnionego badacza, niezmordowanego lubo oschłego opisywacza. Najwięcej odpowiadały jego naturze osobistości o umyśle racyonalistycznym, temperamencie spokojnym, uczuciowości i wyobraźni niezbyt natężonej, mechanizmie duszy niezbyt skomplikowanym. Te rozbierał i charakteryzował doskonale. To też jego studya o Korzeniowskim, Blizińskim, Kaczkowskim, Tyszyńskim, Hoffmanowej i t. d. są wyborne; z wielkich prac — książka o Kraszewskim pierwsze bezwątpienia zajmuje miejsce. We wszystkich tych pracach metoda mistrza Taine'a dawała mu schemat gotowy, z góry za-

kreślała plan dzieła, od doboru materyału i logiczności rozumowania zależało wypełnienie. Czego dokumenty pisane mogą dostarczyć? Materyalnych wiązadeł, łączących zjawiska w łańcuch przyczynowy. O ile chodzi o zewnętrzną stronę przyczynową, dostrzegał ją Chmielowski i opisywał sumiennie i wszechstronnie. Był pod tym względem głębszy od mnóstwa innych badaczy; pisząc n. p. historyę pozytywizmu warszawskiego nie omieszkał uwzględnić wpływu... polityki cłowej Rosyi na rozwój umysłowości polskiej. Dalej przynosi drukowany materyał pewien zasób narracyj autorskich i wynikających stąd idei lub tendencyi. I ich analizy są zwykle w pismach Chmielowskiego przeprowadzone bystro i umiejętnie. Treść powieści, dramatu lub nawet poezyi opowiada szeroko, z szczegółami, badając jej logiczność, prawdopodobieństwo, konsekwencyę i plastykę charakterów i t. d. Rozbiór n. p. *Pana Tadeusza* z tego stanowiska jest wzorowy. Trudne natomiast miał zadanie, gdzie treść jasno ująć, zdefiniować się nie daje, t. j. w każdej prawdziwej poezyi, szczególnie zaś liryce, która działa muzyką, suggestyą nastroju, czarem duszy zgoła nieuchwytnym. Krytyki utworów lirycznych są też w pismach Chmielowskiego najsłabsze. Przemawiał doń Kasprowicz z pierwszej swej epoki twórczej, kiedy operował wyraźnymi terminami i tendencyami; ostatnimi utworami zrozumienia nie znalazł. Ostro krytykował Chmielowski wielomówny sentymentalizm pierwszych tomów poezyi Konopnickiej, przeoczył jednak także zawarte tam arcydziełka muzyki poetyckiej. Ale i w lirykach znajdował dla siebie materyał cenny, lubo nie tak obfity, jak w innej kategoryi utworach: obraz pojęć, dążeń i myśli autora. Ten chwytał gorączkowo, ten najwięcej dostarczał mu rozkoszy umysłowej i zajęcia, ten dawał mu podstawę do sądów o użyteczności lub szkodliwości społecznej. Materyał ów pojęciowy brał z wierzchu; nie będąc psychologiem, nie zapuszczał się na dno duszy, nie odczytywał go między wierszami, nie roztapiał rudy su-

rowej w ogniu swym wewnętrznym: na wiarę brał słowa każdego pisarza i seryo traktował tendencye moralne Lubowskiego, »weltschmerz« Czesława, satanizm kabotynów starych i młodych. Zawsze jednak zebrał w ten sposób ogromny zasób dokumentów. Popełniał błąd kardynalny przez to, że uważał je za obrazy duszy — przypisywał im znaczenie artystyczne: ich waga leży w czem innem. Są przyczynkami do poznania nie tyle artyzmu i artystów, ile czasu swojego. Świadczą o tendencyach czasu, odbitych w utworach pierwszych pisarzy — mniej lub więcej koszlawo, mniej lub więcej szczerze.

I oto główny charakter działalności literackiej Chmielowskiego. Był więcej zbieraczem dokumentów literackich i historykiem kultury, niż krytykiem literackim. Zajmowały go więcej obyczaje, wierzenia, pojęcia, dążności epoki i pisarzy, niż piękno. Rozdziały w książce jego o dramacie polskim doby współczesnej noszą tytuły: *Sposępnienie nastroju — Realizm psychologiczny w zobrazowaniu społeczeństwa — Umysłowość młodzieży odbita w dramacie.* Są to wszystko znamiona, charakterystyczne nie dla duszy i stylu twórców, ile dla stanu moralnego i umysłowego społeczeństwa. I z tego głównie punktu widzenia rozpatrywał Chmielowski wszystkie zjawiska literackie. Najsilniej, bo najczęściej występuje natura iego w badaniach, gdzie artyzm nie mąci mu obrazu krzyżujących się tendencyi czasu. Taka nieduża rozprawka: *Obskurantyzm i liberalizm na Litwie i Rusi w latach 1813—1823* ma znaczenie pierwszorzędne. Książka o *Autorkach XIX wieku* dostarcza bardzo cennego materyału do obrazu stanu kwestyi kobiecej u nas i dążeń emancypacyjnych. Ustępy o historyi pojęć, rozrzucone w ogólnym jego obrazie *Literatury polskiej*, czy dotyczą epoki stłumienia reformacyi, czy legionów, wieku oświecenia, czy szczególnie reakcyi po r. 1856, są pisane z pełnią wiedzy i odczuciem ducha czasu, tak przytem żywo i barwnie, że autor w swych rozbiorach

estetycznych nigdy do podobnej wyżyny się nie wzniósł. Tutaj jest panem przedmiotu, tutaj nie uderza co chwila o szranki, tamujące jego naturę, tutaj może ta natura wypowiadać się z całą szczerością: bo materyał dopuszcza punkt widzenia etyczny i obywatelski. W tych rozprawach i wielu podobnych znajdują dla siebie najpiękniejszy wyraz umysł i duch, humanizm czysty i inteligencya wysoka, pracowitość nieprawdopodobna i serce, któremu nic, co szlachetne, nie było obojętnem. I karty te Chmielowskiego, jako materyał, zostaną. Spiżem są, przez geniusza cierpliwości i dobrej woli stworzonym; ze spiżu tego nowe życie nie wyrasta, ale budować na nim będzie niejedno jeszcze pokolenie.

Piotr Chmielowski urodz. 19 lutego 1848 w Zawadzicach, w pobliżu Kamieńca Podolskiego, gimnazyum i Szkołę Główną ukończył w Warszawie i w r. 1874 doktoryzował się w Lipsku na podstawie rozprawy *Die organischen Bedingungen der Entstehung des Willens*. Powróciwszy do Warszawy rozwinął niezmordowaną działalność literacką, której się oddawał już od r. 1867, pisząc w *Przeglądzie Tygodniowym* artykuły polemiczne i aktualne, a w *Bibliotece Warszawskiej* rozprawy filozoficzne. W *Niwie, Bibliotece, Opiekunie Domowym* etc. rozrzucił wielką ilość rozpraw, z których część tylko ukazała się w wydaniach książkowych, nadto stanął na czele kilku poważnych wydawnictw, jak: *Biblioteka arcydzieł literatury polskiej i obcej* (1873), gdzie do wybornych edycyj pisywał wstępy literackie słowniki, objaśnienia bardzo użyteczne; *Ateneum* (1880, 1898), które pod jego redakcyą najlepszym swego czasu było miesięcznikiem polskim, *Złota przędza poetów i prozaików polskich, Obraz literatury powszechnej* etc. W r. 1881 otrzymał nominacyę na profesora literatury polskiej na uniwersytecie warszawskim; dalej jednak pracował lekcyami prywatnemi i na polu literackiem. Zrujnowany na zdrowiu, w r. 1898 przeniósł się do Zakopanego, skąd go w r. 1903 powołano na katedrę profesorską do Lwowa. Steranego, wyczerpanego fizycznie, ale pełnego zapału i chęci do pracy, tu śmierć go zaskoczyła 22 kwietnia 1904.

Żywot to cichego, z fanatyzmem oddanego swej pracy uczonego, o szczytnym, niezłomnym charakterze. Jak uczony działał zawsze z najlepszą wiarą i bezwzględną dążnością do wymierzania

wszystkim sprawiedliwości, tak człowiek w nim starał się zbliżać do ideału Plutarchowskiego, bez cienia pozy i deklamacyi. Z bohaterstwem znosił cierpienia, z namiętnością oddawał się służbie dla idei słowem, pismem i czynem. Z przekonań swoich nigdy ustępstw nie robił ni na prawo, ni na lewo; nie uległ pokusom oportunistycznym, w Warszawie, ani też gdy rodacy właśni, mający w Galicyi ster spraw publicznych w swoich rękach, jemu, który dla poznania historyi literatury XIX wieku więcej zrobił, niż wszyscy inni badacze razem wzięci, prawie do schyłku życia odmawiali krzesła w Akademii Umiejętności, oraz — co gorsza — katedry uniwersyteckiej. Pracowitość jego była zdumiewającą. Prócz licznych dzieł i rozpraw, rozrzucił masę artykułów w Encyklopedyach, zajmował się zagadnieniami pedagogicznemi i dokonał tłómaczenia kilku dzieł niepospolicie ważnych i trudnych. Nieznanym szerszej publiczności, stąd nieocenionym jest Chmielowski, jako nauczyciel. Zasługi jego z tego zakresu są nieocenione. Był czas, kiedy młodzież gorętsza, żądna pokarmu dla duszy i życia, nie słysząc nic o postępowych ideałach w literaturze polskiej, szukała i znajdowała je w innej, w utworach buntowników tych ducha, którzy tam tak często są bohaterami. Wtenczas rozpoczął działalność nauczycielską Chmielowski; pozbawiony talentu oratorskiego, miał jednak zapał, który porywał; gorącem słowem podnosił stronę ideową literatury polskiej, wskazywał na nieśmiertelne ideały wszechludzkie, postępu dusz i demokracyi, jakie przyświecały wielkim poetom romantycznym, wpływ wywierał na umysły niezapomniany. Doświadczenie z tych stosunków wyniesione, tembardziej utwierdzało go w potrzebie traktowania literatury ze stanowiska utylitaryzmu społecznego, nadawało ton właściwy wszystkim jego pracom; inaczej jednak, niż w chwili aktualnej, przedstawiają się one patrzącemu z perspektywy dalszej historykowi i estecie.

Z prac tych wyszły osobno: *Geneza fantazyi* (1873), *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (1873), *Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (1881). wydawnictwo ciągle pomnażane i jako czwarte, pt. *Zarys najnowszej literatury polskiej* wyszłe 1897). *Autorki polskie* (1885), *Adam Mickiewicz* 2 t. (1886 i 1898), *Józef Ignacy Kraszewski* (1886), *Studya i szkice* (1886), *Nasi powieściopisarze* (2 t. 1887 i 1895), *Współcześni poeci polscy* (1885), *Nasza literatura dramatyczna* (1898), *Estetyka Mickiewicza* (1898), *Metodyka historyi literatury polskiej* (1900), *Historya literatury polskiej* (6 t. 1900); szereg życiorysów: Korzeniowskiego, Kaczkowskiego, Hoffmanowej, Czackiego; *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie* (pisane 1883, wydane 1900), *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznem* (1901), *Najno-*

wsze prądy w poezyi naszej (1901), *Dramat polski doby najnowszej* (1902), *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* (1903), *Stanisław Wyspiański* (1902), *Jan Kasprowicz, próba charakterystyki* (1904).

Dorobek to literacki ogromny; prócz tych tomów, wydanych osobno, rozrzucony jest po czasopismach materyał przynajmniej na 10 tomów dalszych. Niema, zdaje się, okresu literatury polskiej, niema rodzaju, niema może wybitniejszego pisarza, któregoby nie badał, do którego poznania nie przyczyniłby się wydobyciem nieznanego szczegółu, samodzielnem oświetleniem. W ostatnim czasie pisał o (nieznanym) wpływie poety niemieckiego Zacharyasza Wernera, na zakończenie *Nieboskiej komedyi* (w „Ogniwie", 1903) i o ostatnim poecie polsko-łacińskim (Kniaźninie). Specyalnością jego był wiek XIX, ze szczególnem zaś zamiłowaniem traktował twórczość bieżącą. Charakter Chmielowskiego, poważny i objektywny, wznosił poziom tych artykułów nad poziom zwyczajnych sprawozdań i feljetonów. Na punkcie informowania publiczności — informowania rozumowanego — o nowościach literackich, nie było u nas pracowitszego i zasłużeńszego pisarza. Trzydzieści lat stał jak żóraw na straży literackiej i o każdem zjawisku donosił. Nie ma chyba ani jednego ważniejszego utworu, ani jednego czemkolwiek wybitnego autora ostatnich lat trzydziestu, o którymby nie był pisał. Teraz, gdy go nie stało, stratę jego młodzi odczują w całej pełni. Nie dawał książce tonąć w fali idącego życia, wydobywał ją i przedstawiał publiczności, niepokoił umysły „ciągle tą literaturą", zmuszał do zajmowania się nią, do myślenia. A czynił to, nie pytając nigdy, w jakiej kapliczce autor się modli, kto go rodzi. Co prawda, zbyt często nie pytał też, czy go rodzi talent.

Analizując produkcyę tę jakościowo, trzeba powtórzyć za Ig. Chrzanowskim, że w niej niema ani jednego arcydzieła krytyki historyczno-literackiej, ani jednej monografii, któraby się wznosiła do tej wysokości, na jakiej stoi dzieło Małeckiego o życiu i twórczości Słowackiego. Mało jednakowoż w niej dzieł, któreby nie były wysoce pouczające i nie zachowały na długo swej wartości — więcej dla uczonych niż dla publiczności.

Dzieło *Kobiety Mickiewicza, Słowackieyo i Krasińskiego*, pisane w pierwszej młodości na zamówienie redaktora *Przeglądu Tygodniowego*, miało być taranem w walce emancypacyjnej kobiet, w dalszych wydaniach odpadły naiwności młodzieńcze i najbardziej rażące rogi tendencyjności; ślady ich zatrzeć się nie dały. Wogóle jednak dar charakteryzowania dusz kobiecych nie leżał w naturze Chmielowskiego — a zadanie było tem trudniejsze, że największą i najpiękniejszą galeryę postaci kobiecych dał literaturze — Słowacki.

Szereg *Życiorysów*, wydanych bądź to osobno, bądź też w zbiorach: *Studya i Szkice, Autorki polskie, Nasi powieściopisarze* zawiera mnóstwo prac bardzo cennych — już bodaj dlatego, że są w krytyce naszej przeważnie jedynemi. W dążności swojej do gromadzenia materyałów kulturalno-historycznych oraz do uwzględnienia poczciwości tendencyi, podnosi niejedną miernotę i akcentuje przedewszystkiem stronę ideową. Nie spotkać się tutaj z wizerunkiem, tętniącym krwią i życiem wewnętrznem; zawsze jednak w takich pracach, jak o Korzeniowskim, Czackim, Hoffmanowej, Jeżu i t. d. znajduje autor odpowiednio zwięzłe słowo dla określenia duszy, daje zajmujący obraz ludzi i czasu, zaznajamia dobrze z utworami — wzbogaca naszą wiedzę. Na czele prac tej kategoryi stoi książka o Kraszewskim. Wyszła w roku śmierci powieściopisarza, ale materyały przygotowywał był autor od dłuższego czasu; materyał ten dotąd nie jest wyczerpany — w pakach spoczywa olbrzymia korespondencya — ponowne opracowanie przedmiotu dałoby najrozleglejszy obraz rozwoju kultury i piśmiennictwa w kraju od r. 1830—1880, ale Chmielowski wywiązał się ze swego zadania wybornie; niezbyt skomplikowana organizacya psychiczna powieściopisarza dała się przeniknąć i opisać tymi środkami, którymi Chmielowski rozporządzał.

Inne wymagania stawia się monografii o Mickiewiczu, dla tego też dzieło Chmielowskiego nie zadawalnia. Przedewszystkiem jest to więcej biografia, niż psychologia, dalej więcej analiza dzieł ze strony zewnętrznej, niż estetycznej i filozoficznej. Element opisowy, luźnie związany z przedmiotem, przygniata szczególnie część pierwszą; począwszy od Wallenroda, gdzie się rozpoczyna okres najwyższego — potem mistycznego — piękna, krytyk nie był w swoim żywiole. Nie jest on tak małym, jak Tarnowski w ocenie n. p. *Ksiąg Pielgrzymstwa*, ale brak mu też daru psychologicznego do odtworzenia stanu duszy poety. Nie staje mu zmysłu plastycznego do odczucia cudownej obrazowości *Tadeusza*, ani ezoterycznego do odczucia gigantycznych zapasów III części *Dziadów*. Gdzie usiłuje dawać szerokie syntezy, wychodzi na jaw doktryna. Tak np. uważa (II, 161) że wydanie *Pana Tadeusza* zakończyło okres twórczości Mickiewicza, ale rozpoczęło nowy okres rozwoju poezyi naszej, w tym mianowicie kierunku, iż twórczość fantastyczna i uczuciowa musiały ustąpić realizmowi i przedmiotowości; nie omieszkał oczywiście krytyk wpleść tutaj uwag, przypominających typowe wynurzenia pozytywistyczne. W rzeczywistości jednak *Pan Tadeusz* nie rozpoczyna okresu realizmu w literaturze, bo po nim dopiero rozkołysała się twórczość Słowackiego i przez dwadzieścia lat trwało panowanie poezyi fantasty-

czno-uczuciowej; nie w ogólnych przyczynach leży powstanie i znaczenie tego poematu, lecz ściśle w indywidualizmie Mickiewicza. Ale naturę tego indywidualizmu Chmielowski odtworzył w ten sposób, byśmy wszystkie jego dzieła musieli uważać za konieczne wyniki przeżycia osobistego. Dobrze wypadły ustępy o *Prelekcyach*, z całą objektywnością naukową pisane. Ostateczna synteza ducha i życia Adama pisana spokojnie, bez uniesień i małostkowości, nie uwzględnia tych czynników tajemniczych, które duszę Adama nawiedzały częściej, niż duszę któregokolwiek innego z naszych poetów, sprowadzając zmiany — jak stwierdzają świadkowie — nawet w jego wyglądzie fizycznym; nie uwzględnia stosunku Mickiewicza do narodu — zawiera jednak charakterystykę trafną i podniosłemi słowy kreśloną.

Dzieła *Współcześni poeci* i *Nasza literatura dramatyczna* posiadają wszystkie wady i zalety innych prac Chmielowskiego. Brak im myśli przewodniej — szczególnie książka o literaturze dramatycznej jest zbiorem fragmentów i luźnych życiorysów — brak i szerszego poglądu na sztukę. Pisane w czasie, kiedy twórczość poetycka była przytłoczona, mają tę zasługę, iż usiłowały budzić wśród ogółu zajęcie dla spraw, przekraczających nędzę codziennego życia, dalej, że wydobyły kilka nazwisk, niesłusznie zapomnianych, np. Sowińskiego. Zresztą zajmują się zawsze pojęciami pisarzy, nie ich artyzmem, gdzie zaś owe pojęcia są bardziej złożone i subtelne, grzeszą brakiem odcieni (o Asnyku); do dramatów przykładają szablon utarty, a usiłując stawać na stanowisku estetycznem, wpadają w pedantyzm profesorski (o Konopnickiej). Słabe odczucie indywidualności sprowadza mieszanie małych z wielkiemi, brak perspektywy, skutkiem czego Czesławowi poświęca się studyum obszerniejsze niż Felicyanowi, po kilkadziesiąt stronnic Bełcikowskiemu, Szujskiemu itd.

Historya literatury polskiej ma uwieńczyć i zsyntetyzować pracę całego życia Chmielowskiego. Istotnie — pod względem wyczerpania materyału i metodyczności w jego opracowaniu, długo będziemy czekać na dzieło równej wartości; w porównaniu z nią książka Brücknera jest chaotyczną, Tarnowskiego — ślizganiem się frazesem po parkiecie tendencyjności; obie ostatnie odznaczają się jednak żywszą formą i większym zmysłem artystycznym.

Rozkład materyału jest bardzo nierówny — i słusznie. Cztery tomy poświęcił autor wiekowi dziewiętnastemu, tylko dwa — poprzednim; dla przeciętnego czytelnika pięćset stronic do zaznajomienia się z głównymi momentami i postaciami literatury po koniec epoki stanisławowskiej wystarczy. Trudną była kwestya uporządkowania tego materyału. Chmielowski przyjmuje podział, który można

nazwać socyologicznym: dzieli literaturę na trzy epoki: kościelną, średniowieczną, — szlachecką — ogólno-narodową; podział to jednak niewystarczający i zapożyczony od obcej specyalności — nie podług znamion czysto literackich skonstruowany. Okazuje się tedy potrzeba poddziałów, w nich zaś mieszają się klasyfikacye socyologiczne z kulturalnemi i artystycznemi. Wady te wynikają z pojmowania literatury przez Chmielowskiego w sposób powszechnie u nas przyjęty, zbyt szeroki; pakuje się do niej prawie wszelkie słowo drukowane, zamiast uwzględniać tylko twórczość istotnie z artyzmem związaną. Różni się książka tem od podręcznika np. Tarnowskiego, że buduje na tle nietyle politycznem, ile dziejów kultury, kreślonem umiejętnie i bardzo starannie; od Brücknera zaś — że autor nie tyle charakteryzuje, ile sądzi, umiarkowanie, spokojnie, ale stanowczo. Charakterystyki wszystkie szeroko motywowane, nic tam nie rzucone na wiatr, dla frazesu lub tendencyi, ale ogół bez życia; natur uczuciowych, począwszy od Orzechowskiego i Skargi a kończąc na współczesnych, krytyk nie odtwarza, plastyki słowa brak mu zupełnie. Opracowanie wieku XIX jest oczywiście kopalnią niewyczerpaną faktów i wiadomości — znowu posiadających większe znaczenie dla dziejów kultury, niż literatury. Dążenie do sprawiedliwości prowadzi autora często do egaliteryzacyi. Najważniejszy zarzut, jaki należy postawić temu tomowi, to brak uwydatnienia ewolucyi kierunków i ducha narodowego, odbijającego się w całokształcie twórczości literackiej. Literaturę rozbija Chmiejowski na działalność pojedyńczych prowincyi, lokalne barwy wydobywa dobrze — wrażenie całości zaciera, linii rozwojowej nie kreśli. Z książki jego nie można też poznać historyi romantyzmu polskiego, realizmu itd., a przecie historya literatury, poza oddaniem sprawiedliwości wielkim indywidualnościom, właśnie historyą kierunków powinna się zajmować.

Czasom najnowszym poświęcił Chmielowski kilka dzieł osobnych. Między r. 1881—1897 wyszła w dwu wydaniach rzecz, poświęcona prądom umysłowym w Polsce, objętym popularną nazwą pozytywizmu. Praca to przedewszystkiem publicystyczna — i w tem jej znaczenie. Nie jest to historya — brak autorowi wielkiego zmysłu syntetycznego — ale materyał do niej pierwszorzędny. Specyalnie sztuce nowoczesnej poświęcone są dziełka o poezyi najnowszej i dramacie, oraz osobno wydane monografie o Wyspiańskim i Kasprowiczu. Znać w nich jednak wyczerpanie autora, oraz wszystkie ujemne strony jego metody. O Brunetiére'ze pisał Lemaître: „W każdą z jego najmniejszych ocen wciska się cała filozofia literatury, cała estetyka i cała etyka. Ma on dar przedziwny: kiedy czyta jedną książkę, to

myśli — takby przynajmniej się zdawało — o wszystkich książkach, jakie napisano od początku świata. Wszystko, czego tknie, musi zaraz uklasyfikować, i to już na wieki". Erudycya i klasyfikacya mają zastąpić bezpośrednie odczuwanie w twórczości tak nawskroś irracyonalnej i podmiotowej, jaką jest nowoczesna poezya. Gdy Chmielowski *Meleagra* Wyspiańskiego wywodzi od *Althei* Felicyana, Chochoła od Oberona; gdy za przedstawicieli symbolizmu uważa Zofię Jankowską i Kazimierza Sterlinga i obszernie nad ich utworami się rozwodzi; gdy współczesnym dramaturgom odmawia wprowadzenia nowych pierwiastków, bo wszystko schon dagewesen — mamy tu zemstę życia za bibułę, konsekwencyę oderwania się od żywych prądów twórczości i zakopania się w papierowym grobie erudycyi. Klasyfikowanie zaś przechodzi w schematyzowanie. Chmielowski jest świadomy jedności duszy i akcentuje tę zasadę wielokrotnie, mimo to przy charakteryzowaniu twórców najchętniej analizuje osobno uczucie — fantazyę — rozum, aby drogą indukcyi dojść do uogólnienia. To się jednak z reguły nie udaje.

Dziełem kapitalnem i na odległą zapewne przyszłość jedynem w swym rodzaju, pozostanie zapewne historya naszej krytyki literackiej. To, że jest jedynem, jest najwyższą, ale nie jedyną jego zaletą. W ogólności należałoby tu powtórzyć znowu wszystkie zarzuty i pochwały, jakie się wypowiadało o poprzednich pismach autora. Więc brak charakterystyk plastycznych, brak psychologii rozwoju, zato niezmierna moc nowych faktów, dążenie do zupełnej bezstronności. Hyperkrytycyzm autora doprowadza go do tego, że się staje częstokroć niekrytycznym, zaczynając np. historyę krytyki literackiej w Polsce od mistrza Wincentego i wogóle poświęcając kilka rozdziałów krytyce w czasie, kiedy krytyków właściwie nie było. Dalej brak autorowi własnego punktu widzenia, z którego rozpatrywałby działalność drugich; sam nie stoi na stanowisku czysto literackiem i pojęcie krytyki miesza mu się i wikła z mnóstwem czynności literackich, z krytyką tylko bardzo luźno związanych. Razi także brak szerszego uwzględnienia literatury krytycznej zagranicznej, od której nasza zawsze była zależna. Wadom tym przeciwstawiają się strony dodatnie obfite i poważne. Niektóre charakterystyki (Mochnacki, Klaczko, Tyszyński) odznaczają się niebywałą u Chmielowskiego żywością; sposób streszczania autorów ich własnemi słowami jest nieartystyczny, ale gwarantuje dokładność, o ile streszczenia trafnie dobrane. Jako zbiór materyałów książka ta jest bardzo cenna.

VI. Szkoła krakowska.

Działalność krytyczna Tarnowskiego, Spasowicza, Chmielowskiego zapełnia do początku lat dziewięćdziesiątych karty naszej krytyki literackiej; idee ich i metody są typowe i narzucają się większej części piszących.

Mocno na pewnym szeregu umysłów zaciążył szczególnie wpływ Tarnowskiego. Przez trzydzieści lat pracy uniwersyteckiej wykształcił znaczną liczbę uczniów, na seminaryach urabiał ich duszę, tak że można mówić o krakowskiej szkole krytyki literackiej, o szkole Tarnowskiego. Spotkamy się także ze szkołą lwowską, z uczniami Liskego i Pilata, badaczami, filologami, erudytami, rozświetlającymi faktycznie przeszłość i twórczość literacką; inne cechy ma krakowska. Przedewszystkiem formalne. Wszyscy należą do kierunku *de beau parler*, wszyscy idą w ślady mistrza misternem, napuszonem frazowaniem nikłej treści, prace ich fejletonowe są, nieraz błyskotliwe, ale dla wiedzy przynoszą mało, bo prawie zawsze we faktach, stanowiących premissy wniosków, są rażące błędy, a metoda naukowa i ścisłość w myśleniu jest im obca; zgodne też są z sobą — przy wszystkich pretensyach estetycznych — w posługiwaniu się kryteryami nieliterackiemi, na straży ich stoi zawsze »zdrowy rozsądek«, dobro publiczne, tj. publiczności dobrze konserwatywnej, i dogmatyka. O pierwszych poezyach Konopnickiej pisał Jan Gnatowski: »Talent, pomimo artystycznej doskonałości jego form, nie pierwszorzędny; kierunek umysłu, pomimo jego szlachetnych porywów, skrzywiony, niezdrowy i w owocach swej twórczości bardzo szkodliwy...« Kończy szeregiem bardzo czułych wykrzykników: »smutno się robi, myśląc, że ten duch biały, któremu Bóg położył na czole znak swoich wybranych, wolał stać się kometą błędną, latającą bezcelnie wśród chłodnych i pustych przestworów, niż jedną z gwiazd złotych« etc. Któż w tem nie pozna wpływu

Tarnowskiego? Niektórzy uczniowie, wyjechawszy zagranicę, otarłszy się o naukę europejską, pogłębiają swą wiedzę, nabywają metody pracy ściślejszej i przynoszą potem prace wartościowe, jak Józef Kallenbach, śladów mistrza nie zdoławszy jednak nigdy zatrzeć; nie wyzwolili się też mimo widocznych silnych wpływów francuskich, Tadeusz Grabowski, Henryk Dobrzycki. Typowymi produktami tej szkoły są tacy zbieracze i fejletoniści, jak Ferdynand Hoesick, polemiści w imię Boga i dobrych obyczajów, jak Antoni Mazanowski; nauka rzetelna nie odniosła z nich dotąd — wyjmując Kallenbacha — żadnej korzyści.

Nie z szkoły Tarnowskiego wyszedł, należy do niej jednak duchem wszystkich prac, Józef Tretiak.

Za młodu Tretiak pisywał poemata, powieści i nowele; jako twórca — zdawałoby się — powinien umieć odczuwać dusze ludzkie, posiadać fantazyę i intuicyę. Jako krytyk jest jednak zaprzeczeniem wrażliwości i kongenialności duchowej; z reguły znajduje się obok poetów, o których pisuje, nie w nich.

Wystarczy przeczytać kilka większych jego rozpraw. O Asnyku — pisał — i jego liryce. I darmo szukalibyśmy w tej rozprawie obrazu duszy, z której one wypłynęły; jedności czy ewolucyi psychologicznej, która je stworzyła. Mamy tylko mechaniczne wyliczanie usposobień, pojęć, myśli poety, podług kolei ich pojawiania się w druku; compendium refleksyj Asnyka, obraz jego zachowania się wobec współczesnych zagadnień duchowych; liście suche, z których krasa i woń poezyi dawno uleciała. Inna rozprawa: *Obrazy nieba i ziemi w Panu Tadeuszu* wywołuje takie wrażenie, co owe widoki miast i krajobrazów, ukazywane przez szkiełko fotoplasticonu: podobizna jest wierna, tylko bez życia, głucha i trupia. Kiedy na podobny temat rozprawia Witkiewicz, ma bardzo określone cele artystyczne i psychologiczne: odsłania kawał duszy poety i zarazem wyjaśnia, czem i jak dany

dział jego poezyi na nas działa. Tretiak wylicza, ile razy jest w *Panu Tadeuszu* przedstawiony wschód słońca — trzy razy: na pierwsze słońce »można doskonale patrzeć gołem okiem«, na ostatnie zaś »możemy patrzeć tylko przymrużonemi oczyma«; dalej ile razy przedstawiony jest zachód, itd. W ten sposób przechodzi wszystkie krajobrazy, wylicza je, przekłada ich poezyę na swoją prozę — i darmo pytamy: jaki cel ma podobne spisywanie inwentarza artystycznego, skoro nie odsłania nam, nie tłumaczy, nie oświetla z nowego stanowiska ani jednej piękności w uznanem arcydziele. Powłokę widzi krytyk, w typowo-szkolarski sposób ją opisuje, pod nią i poza nią niczego nie dostrzega.

Zaczynamy poznawać główne cechy umysłu autora. *O głównych kierunkach poezyi polskiej w XIX w.* pisze — na podstawie cechy wybitnej, uwydatniającej się w całym szeregu utworów i łączącej te utwory w pewną wyraźnie odgraniczoną grupę. I jakież widzi kierunki? Sielski—ludowy, wijący się wstęgą barwną od Brodzińskiego do Lenartowicza i Sienkiewicza; dalej »ściśle romantyczny«, legendarny bajronizm, tj. wybujały indywidualizm; patryotyzm — »za odłam tylko tego prądu uważać należy prąd mesyaniczny albo mistyczny«; następnie kierunek ukraiński (»w najnowszych czasach odżył on w powieści Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*«); pozostaje jeszcze przynajmniej wspomnieć o dwóch kierunkach, »które nie wydały wprawdzie dzieł tak znakomitych, jak poprzednie kierunki, ale które w poezyi naszej dość wyraźnie zaznaczyły ślady swego istnienia«: jeden z nich to demokratyczny, drugi — staroszlachecki.

»Takie są wybitniejsze kierunki poezyi naszej XIX wieku«. Tylko tyle ich jest? Skoro się pisze o sielsko-ludowym — należy też pisać o mieszczańskim, arystokratycznym, studenckim itd.; gdy mowa o ukraińskim — trzeba pisać o mazurskim, krakowskim, litewskim; rozróżniać dalej należałoby wolnomyślny — klerykalny, różowy i czarny, boha-

terski i płaczliwy etc. etc. Nie zliczyć »prądów«, skoro probierz ich leży poza poezyą, a w stosunkach i dążeniach życiowych; nie dadzą żadnego poglądu na poetę, bo jeden i tensam może należeć do kilku grup; Słowacki np. prawie do wszystkich kategoryj Tretiaka może być zaliczony, a przecie natura jego poetycka pozostaje niezmieniona i powyższym podziałem — nietknięta, ani słówkiem niezdefiniowana.

Łatwo teraz poznać umysł autora: niewiele chyba w nim uczucia dla poezyi i dla dusz twórczych, dużo natomiast działów i poddziałów, szufladek i etykiet, z podręczników szkolnych i interesów życiowych, a podług nich rozkłada swój »materyał«, analizuje, porządkuje. Podług jakich zasad? »Na *Grobie Agamemnona* — pisze (*Szkice*, I. 173) — kończy się szereg tych utworów Słowackiego, które największy obudzają zachwyt i są najdroższymi kamieniami w dyademie poetyckim Juliusza«. Innym razem rozbierając pierwsze nowele Sienkiewicza, spostrzega, że »jest jakiś robak, który toczy te piękne, złociste owoce młodego talentu, to też po przeczytaniu prawie każdej jego powiastki zostaje pewna gorycz, pewien niesmak, pewien zawód«. »Cóż jest tym robakiem? Oto jakiś niepokój tworzącego ducha, który mu nie pozwala pogodnie spojrzeć na życie i dla przemijających dysonansów jego wynaleźć harmonijnego rozwiązania; jakieś rozdrażnienie, które przeszkadza mu szeroko wzrokiem objąć obszary życia i pod gmatwaniną szczegółów dojrzeć stałych, pewnych linij, w harmonijne układających się akordy«. Uwagi te głębokie nie są nam obce, brzmią jakoś niby coś niedawno słyszanego, dobrze znanego... Prawda — z ust Stanisława Tarnowskiego padły, także w stosunku do Słowackiego i do młodocianych nowel Sienkiewicza. (Patrz str. 30—31 i 52). Wiemy już, że drażni go niepokój i dysonans w sztuce, że żąda, by poeta ukazywał harmonię *praedistinatam* bytu, że Słowacki w okresie po *Grobie Agamemnona* wcale go nie zadawalnia. Bo żeby sztuka Juliusza, ta jego najwyższa,

z czasów właśnie *Testamentu*, »nas, zjadaczów chleba, mogła przerobić w aniołów — to nieprawda! (*Szkice*, I. 179). Przerobić ona może zjadaczów chleba w jakieś istoty skrzydlate, ale zbłąkane, goniące za marą wielkości i marniejące w tej gonitwie. Żeby być aniołem, nie dość mieć skrzydła. Trzeba mieć jeszcze szczerą pokorę, myśl jasną i prostą, serce czyste i pełne miłości!..«

Otóż i recepta na anielstwo — i kto jej nie odpowiada, tudzież warunkom harmonii, ten w oczach krytyka literackiego zgubiony. W mózgu jego gotowe są miary i ważki, z szufladek każdej chwili wydobędzie etykietkę — i dzieło krytyczne gotowe. Obdarzony cierpliwością iście profesorską, będzie każdy objaw piękna pracowicie rozkładał i sumiennie obliczał, ile w nim wyobraźni, ile uczucia, ile »perspektywy etycznej«, ile harmonii, ile wyrafinowania, ile prostoty, a wszelki brak równowagi, harmonii wywoła »straszliwą duszność atmosfery« (przy analizie *Ojca zadżumionych!*); nawet w nowelach Sienkiewicza boli go: »atmosfera powieści jego, im bliżej ku końcowi, tem coraz duszniejsza, coraz bardziej przygniatająca«. Wyrok zapadł. Dobrze to jeszcze, gdy mowa o Sienkiewiczu, »na tę pogodę ma czas jeszcze pan Sienkiewicz!« ale gdy mowa o Słowackim, który czasu już niema — potępiony na wieki.

Józef Tretiak urodz. 1841 na Wołyniu, kształcił się w uniwersytetach kijowskim, zurychskim i lwowskim, obecnie profesor literatury ruskiej na uniwersytecie Jagiellońskim. Beletrystyka: *Z pogańskich światów, pieśń miłości* (1870), *Królewska para*, powieść (1871), *Pamiętniki Daniela*, powieść (1879), *Mazurek Szopena* (1877); pomniejsze artykuły literackie złożyły się na dwa tomy Szkiców (1896 i 1901), prócz tego: *Mickiewicz w Wilnie i Kownie* 2 t., 1884, (rozszerzone do 3 t., pt. *Młodość Mickiewicza* 1898), *Historya wojny Chocimskiej* (1889), *Cześć Mickiewicza dla Najświętszej Panny* (1898), *Ślady wpływu Mickiewicza na Puszkina*, *Kto jest Mickiewicz*, synteza jego poezyi (1898).

Właściwości umysłu autora uzdalniają go do badań, zestawień i rozbiorów, nie wymagających innych danych nad wiedzę książkową i pilność biurową. Był jeszcze w swoim żywiole, pisząc o młodości Mickiewicza; sumiennie zestawił szczegóły biograficzne; miał do czynienia z dziełami niezbyt głębokiemi, z dziełami co do których znaczenia i wartości sąd jest już mniej więcej ustalony; książka jego, nie zawierając wiele nowego i nic imponującego, miała dla inteligentniejszej publiczności wartość popularyzacyi. Te same właściwości umysłu oddzielają go jednak murem nieprzebytym od duszy Słowackiego. Mimo to Tretiak raz po raz do niej wraca.

Już z okazyi drugiego wydania książki Małeckiego (1881) napisał o Słowackim obszerną rozprawkę, która pozostaje pod niezaprzeczonym wpływem artykułu Tarnowskiego z powodu pierwszego pojawienia się powyższego dzieła i idee Tarnowskiego doprowadza do krańcowości, do absurdu. Nic dziwnego — co w Słowackim było najbardziej indywidualnem, najbardziej poetycznem, najwięcej... Słowackim, to zimną, oschłą, wiórami formułek napchaną inteligencyę krytyka-sędziego musiało razić. „To niesłychane bogactwo ruchliwej ognistej fantazyi — wykrzykuje (Szkice I. 151) — jakiem był obdarzony Słowacki, było tak nieproporcyonalne do innych władz jego duszy, tak nadwerężało wewnętrzną równowagę, że w pewnej mierze możnaby je nazwać fatalnym skarbem. Kto wie, może przy mniejszem uposażeniu w tym względzie, a stąd i przy większej harmonii władz umysłowych poety, dzieła Słowackiego, tracąc nieco z genialnego zacięcia, miałyby w sobie więcej prawdy, prostoty i jasności, tych przymiotów, bez których trwałość piękna jest niemożliwą, możeby nie przeradzały się, lub nie groziły co chwila przerodzeniem się w dziwolągi, możeby były i zapewne byłyby przystępniejsze dla ogółu“ itd. Kazanie, trochę opóźnione, świadczące, jak niepsychologicznie krytyk pojmuje naturę twórczości i poetów, jak jednostajnym, nudnym i ubogim byłby świat ducha, przez niego wymarzony. Z biegiem czasu to niezrozumienie Słowackiego przerodziło się w niechęć; w miarę, jak Słowacki młodszemu pokoleniu stawał się bliskim i drogim, Tretiak wzbiera coraz większym gniewem, który dochodzi do nienawiści i to nie do tej, co wyostrza zmysł krytyczny, lecz do tej, co go stępia, zaślepia, nie pozwala rozróżniać między dobrem a złem, prawdą a nieprawdą. Dokumentem tych uczuć: Juliusz Słowacki. Historya ducha poety i jej odbicie w poezyi. Część I i II (1809—1842) Kraków, 1903). Nie historya to ducha, objektywna i psychologiczna, lecz jeden akt oskarżenia, pisany podług znanej metody prokuratorskiej, której wystarczy jedno słówko napisane, by na tej podstawie zapro-

wadzić człowieka pod szubienicę. Nie historya d u c h a t w ó r c z e g o zajmuje tu krytyka, lecz więcej charakter Słowackiego, jako człowieka prywatnego; nie czynnik estetyczny rozbiera, lecz stosunki jego prywatne, w szczególności zaś do Mickiewicza. Słowacki wychodzi z tej biografii psychologicznej, jak czarny charakter w najohydniejszych melodramatach. Cóż w nim mogło być dodatniego? Mylą się „liczni wielbiciele Słowackiego, stawiający go, jako patryotę, narówni z Mickiewiczem i Krasińskim“ — w nim „patryotyzmu nie było“. Jako człowiek — kapryśny, fantastyczny, sobą i tylko sobą wiecznie zajęty: jego „marzenia wypływały z a w s z e z najczystszego egoizmu“; „nie zaznał przez całe życie ani prawdziwej przyjaźni, ani prawdziwej miłości; miłość jego — to albo chęć „ożywienia i rozruszania uśpionej muzy“, albo chęć — bogatego ożenku; cała jego poezya — „to tylko poezya samoubóstwienia“. Główna sprężyna jego życia i twórczości, to żrąca ambicya, mordująca go chęć przelicytowania Mickiewicza i ta stoi na progu, w środku, na szczycie wszystkich prawie jego utworów, miota nim bezustannie; jest też „podobny do gracza, który stawia ciągle na loteryę“, albo do „wielbionego przez się (!) konia rozhukanego“. Nawet w chwilach, gdy najprościej i najszczerzej przemawia, gdy kaja się i żałuje istotnych błędów, czyni to z niskich pobudek; gdy pisze: „mówię bom smutny i sam pełen winy“, kieruje nim „potrzeba rymu“. Nic też dziwnego, że podobny człowiek okazał się „niepodobnym do pokochania narodu“, i „nie był zdolny stworzyć całości takiej, o której by rzec można, że ta pieśń nie przeminie“.

Słowacki obron nie potrzebuje. Książka Tretiaka, zdradzającego przytem w kilku miejscach, iż nie zna nawet literatury przedmiotu, zostanie, jako *sui generis* pomnik — smutny.

VII. Szkoła pozytywistyczna.

Gdy działalność Tarnowskiego wywierała swe ciśnienie na umysły, dojrzewające w atmosferze Krakowa, wyrobił się w Warszawie i w sferach »postępowych« pod jej wpływem pozostających, inny typ krytyków literackich. I oni są bojownikami pewnych ideałów życiowych, i oni mają na oku cele

utylitarne, ale są prawie wszyscy wychowankami nauki pozytywnej i przyswoili sobie jej metody. Prawie każdy pozozostawał pod władztwem Taine'a, stąd występujący u nich czynnik poznania, łamiący ostrze tendencyjności, dozwalający na większą miarę objektywizmu. Chmielowski — widzieliśmy — racyonalista i społecznik, starał się być sprawiedliwym, n. p. dla Słowackiego, tak samo inni. Skłonność do myślenia naukowego odbiera im bardzo często wrażliwość artystyczną, prowadzi natomiast na pole dociekań teoretycznych i roztrząsań naukowych, nie pozbawionych do dziś dnia pewnego znaczenia. N. p. działalność pisarska Bronisława Chlebowskiego. Erudyta, analityk sumienny, bez wielkiego polotu, kreśli zajmujące obrazy obyczajów i ludzi, i idąc za inicyatywą Taine'a, stara się uzyskać szeroki podkład etnograficzny i porównawczo-psychologiczny dla badań nad literaturą polską. Rozpatrując dzieło, jest zdania, że »nie sama forma artystyczna, nie naukowa wartość treści danego utworu, lecz doniosłość odbitych w niem ideałów i uczuć, wpływ, jaki wywarł na wspólny zakres życia duchowego, stanowić winny o znaczeniu danego dzieła dla literatury« (*Ateneum*, 85, I.). Jednakowoż nie ze stanowiska idei rozpatruje dane utwory; bada warunki, w jakich odbywał się duchowy pochód pisarza i umiejętnie szeregując fakta — daje obraz rozwoju, obraz myśli i uczuć.

Antoni Gustaw Bem żywszego odczucia poezyi nie miał, a wyobrażenia jego o niej były fatalne. »Jak powstało w nas — pyta w *Teoryi poezyi polskiej* — już nie pierwotne, elementarne, ale właściwe ludziom umysłowo rozwiniętym poczucie piękna? Zawiązek jego wrodzony, tkwiący we właściwości nerwowej, kształci się lub też przytępia pod wpływem różnych czynników. Porządek, symetrya, harmonia w układzie szczegółów, jedność śród rozmaitości, czyli to, co nazywamy pięknem, znajduje się w naturze; lecz o tyle dla nas istnieje, o ile je odczuwamy. Na rozwój tego uczucia oddziaływają

dodatnio: urocze widoki przyrody, błogość atmosfery etycznej w otoczeniu rodzinnem i dzieła sztuki«. Chaotyczność i niedostateczność filozoficzna tego wywodu jest jasna.

Pisał jednak Bem dużo o literaturze, dla wiedzy i charakteru bardzo szanowany i poszukiwany w literackich kołach postępowych Warszawy. Cele miał utylitarne gorącego idealisty-społecznika. »Ostatecznem zadaniem praktycznem sztuk pięknych — pisał w *Teoryi poezyi* — a przedewszystkiem najwymowniejszej z pośród nich, poezyi, jest właśnie pokrzepiać tłumy uczciwszych pracowników, drużyny społeczne, i całą ludzkość na twardej drodze, ku wyższym celom wiodącej — podtrzymywać energię w słabnących, budzić wiarę w Boga i w możność urzeczywistnienia wymarzonych wzorów prawdy, dobra, piękna«.

Temperament sangwiniczny, łatwo zapalający się i wybuchowy, jest Bem w pracach swoich daleki od sądów zrównoważonych i konsekwentnych. Wraz z pionierami pozytywizmu wierzył w szkodliwość społeczną romantyzmu. »W praktycznem życiu społeczeństwa — pisał w *Echach mesyanistycznych* — idea (mesyanistyczna) od proroków starohebrajskich przejęta, długo omylnym była drogowskazem. Ziarno wszakże tej szkodliwości leży nie tak w niej samej, jak koło niej. Sen poetyczny nikomu jeszcze krzywdy nie wyrządził; ale odwrócenie oczu od reszty świata i zasklepienie duchowe, towarzyszące mozolnej operacyi szczepienia sofizmatów w umysłach milionowogłowego tłumu, stało się nieprzebranem wielu klęsk źródliskiem. Wypadki, dopiero w siódmem zaszłe dziesięcioleciu, zimną z ekstazy otrzeźwiły nas wodą...«

Wierne to echo walczącego pozytywizmu, wrogiego wszelkiemu mistycyzmowi, pozbawione jednak tego zacieśnienia i ideału żółwiego, jaki widzieliśmy u ks. Krupińskiego. Owszem jest Bem gorącym wielbicielem śmiałości i energii ducha, orlich lotów, walki za wszechludzkie ideały; z zapałem pisał o *Odzie do młodości*, odrzucając zaś dwulicowość ze względów ety-

cznych, pisze, że dla niego »najpiękniejszym płodem zmodyfikowanego w literaturze naszej bajronizmu, jest bezwątpienia *Konrad Wallenrod (Obywatel polski z doby romantyzmu).*

W tym kierunku posuwał się pozytywizm warszawski pod względem społecznym. Słów ks. Krupińskiego w dwadzieścia lat po ich wyrzeczeniu żaden zapewne pozytywista warszawski nie byłby powtórzył. Zmieniły się umysły: o pozytywizmie można najwyższą wyrzec pochwałę, że nie umarł, lecz przemienił się w nową formacyę, odmłodniał, okazał się zdolnym do rozwoju. Dawniejsi przeciwnicy romantyzmu — ze względów społecznych, obecnie przechylają się stanowczo ku ideałom romantyzmu społecznym.

Inaczej pod względem literackim. Czystej krwi racyonaliści nie mogą się oswoić z tym światem fantazyi wichrowatej, z tą logiką uczucia nieujętą, z tą mową symbolów nastrojową, która stanowi cechę kierunku artystycznego, panującego na gruzach pozytywizmu. Wielu też racyonalistów starej szkoły nie może się pogodzić z »nową sztuką« i daje tej swojej niechęci wyraz bardzo jaskrawy, nieraz zgryźliwy i polemiczny. Czyni to niejednokrotnie Aleksander Świętochowski, pisarz o klasycznej prostolinijności i jasności myśli, pozbawiony namiętności uczuć i ich skojarzeń wśród wirowań mgławicowych; protestuje on też nazbyt często przeciw nowym prądom artystycznym, które tak są obce, tak przeciwne jego racyonalistycznej naturze, iż oczywiście zrozumieć ich nie może. Podobnie zachowywało się mnóstwo współpracowników Świętochowskiego z *Prawdy* — szczególnie w czasie najgorętszych walk starych z młodymi, z okazyi rewolucyjnych występów krakowskiego *Życia.*

Pisywał o sztuce niejednokrotnie Ludwik Krzywicki, jeden z encyklopedycznych w kierunku wiedzy społecznej umysłów, jeden z nauczycieli całego pokolenia na polu socyologii i antropologii, pozbawiony jednak bezpośredniego, uczuciowego stosunku do sztuki. Odgrodzony od niej wszyst-

kimi stosami dzieł nauki ścisłej, w które mózg jego uzbrojony, odgrodzony tendencyami społecznemi, nie mógł dostrzegać promieni tych ożywczych, które nowy kierunek przynosił. Krzywicki-uczony wyświadczał literaturze mnogo korzyści; poznał i określił socyologiczne znaczenie utworów Reymonta, wybornie ujął ekonomiczny podkład obecnego stosunku społeczeństwa do prasy etc. Dalekim był też od ślepego rzucania kamieniem potępienia na młodych w imię filisterskich haseł wygody życiowej i względów sanitarnych; wybornie n. p. scharakteryzował Nordaua z okazyi jego paszkwilu: *Zwyrodnienie;* nie zaprzeczał też »prawa bytu żadnemu głosowi jaźni, ani żeby dusza, nie posiadająca pierwiastków społecznych, tylko czująca jedną miłość ku kobiecie, nie miała stworzyć rzeczy pięknych, wzruszających«. Już sama ta terminologia świadczy, że Krzywicki mało ma z artyzmem wspólnego; racyonalizm uczonego, widzący szematy i skłonny do szybkich uogólnień, kazał mu też za pośpiesznie zarzucać młodym sekciarstwo, wyrzucanie z dziedziny sztuki idei prometejskich, pozerstwo sataniczno-lubieżne.

Dziś wiemy dobrze, że zarzuty te, w poszczególnych wypadkach może uzasadnione, w ogólności nowego kierunku nie charakteryzują, odrodzenie poezyi i duszy odbyło się mimo i wbrew tym zarzutom; drobna też chyba garść dawnych pozytywistów odnosi się do nowej sztuki wrogo, choć wielu jeszcze — nieufnie, wielu — bez zrozumienia. Zwolennicy racyonalizmu są w stosunku do młodych, czem dawni klasycy wobec romantyków.

Na ogół krytycy literaccy z obozu wolnomyślnego Warszawy nie występują już wobec nowych prądów agresywnie. Takim krytykiem — J. T. Hodi, który przez długie lata umieszczał w pismach postępowych artykuły i recenzye z dziedziny filozofii i literatury. Oryginalna w wysokim stopniu indywidualność, inteligencya paradoksalna i nieuchwytna, stylista, rozkochany w niespodziankach i błyskotliwości, Hodi

przechodził w swojem życiu — także umysłowem — rozmaite koleje; wysoko przez pewien czas dzierżył sztandar społeczny i garnął się i dyalektyką swego pióra wiódł do sztandarów utylitaryzmu i krytycyzmu, których to kierunków był jednym z pierwszych — jeszcze z emigracyi — głosicielem. Gdy jednak prądy uczuciowe znowu zaczęły brać górę, i w nim ozwały się jakby oddźwięki młodociane, czasów przedstyczniowych. I jako Kaz. Włostowski daje z sympatyą i wiarą, choć niezawsze ze zrozumieniem kreśloną impresyę »Poezyi polskiej o świcie XX stulecia«, staje w obronie »zaniedbanego dziedzictwa duchów«, w obronie »obłędu« — mistycyzmu... (*Ateneum*, 1889—1899).

Krytykiem, który nastrojem intelektualnym i uczuciowym raczej do starszej generacyi należy, a stara się objektywnym być i sprawiedliwym dla najmłodszych, jest A. Drogoszewski. I jego stosunek do dzieła sztuki jest czysto rozumowy; jeżeli doznaje wzruszeń, nie daje ich poznać — z wyjątkiem jednego tylko wypadku: gdy wzruszenia te są natury społecznej. Wówczas budzi się w nim zmysł dobra, aby wielbić Orzeszkową za to, że — jak ona mówi: »pojęłam i ukochałam ideę czynu i zapragnęłam w własne ją wcielić życie«; wówczas na pytanie: czemu kochamy Konopnicką — odpowiada za ideał społeczny. Ideał ten nie przesłania jednak Drogoszewskiemu wzorzystych tkanek czystego piękna; krytyk nie narzuca ideału poetom, nie żąda, by poezya była tendencyjna w jakimkolwiek kierunku, nie zaznacza sztuce celów służebniczych, pamiętając wszelako, że dzieło artyzmu wychodzi z ducha artysty, temu zaś, jako człowiekowi, nic ludzkiego nie powinno być obcem; »sztuka ma cel sama w sobie, ale jestto kwiat, wyrastający na niwie związku gromadzkiego«. Drogoszewski stara się tedy objektywnie analizować twórczość artystów-indywidualistów, piewców piękna dla piękna — najbliżsi jego sercu są jednak chorążowie ideału.

Jednym z krytyków, którzy umieli wznieść się z tendencyjności do ideowości, przejmować się sprawami dnia, ale widzieć je w świetle wielkich zagadnień ludzkości, te ostatnie zaś harmonizować z wielką sztuką — Cezary Jellenta. Prace prawie wszystkie — z wyjątkiem ostatnich — stawiają go w ścisłym związku z pozytywizmem warszawskim, lubo zamiłowaniami artystycznemi przerastał otoczenie. Indywidualność silna, acz raczej temperamentem, niż duszą, całą żywiołowością swej natury stęskniona za nieujętym, nieskończonym ideałem dobra wszechludzkiego i piękna, z wytężeniem uczuciowca i — erudyty literackiego wpatrzona w firmament sztuki europejskiej, w świetne jej konstelacye a także w mgławice, zali nie wyjdzie z nich nowa gwiazda betlejemska. Zawsze przeto ogarnięty chyżym pędem nurtu ewolucyjnego, zawsze w przedniej straży bojowników, zawsze też nieskrystalizowany, w bezustannym kręgu przemian — i mimo to zawsze tensam: czciciel wielkiej rodziny Prometeidów. Ich obrazy stawiał zawsze przed oczy społeczeństwu, budząc je w ten sposób do myśli, do potęgi; w niezliczonej ilości rozpraw i artykułów polemicznych walczył przeciw zapleśnieniu i bladze, przeciw wstecznictwu Choińskich, plotkarstwu Kosiakiewiczów, kurzym polotom Rodziewiczówien — przeciwstawiając im duchy wiecznych bojowników. Ow pęd i wzlot, temperament ów szermierza iest istotą jego duszy; teoryami i zasadami opiera się zawsze o myślicieli zagranicznych; mistrzami mu Taine i Brandes, Hennequin i Guyau, nareszcie Nietzsche. W miarę ich zjawiania się na horyzoncie, Jellenta posuwa się na drabinie rozwojowej żadnemu jednak przewodnikowi nie oddaje się mechanicznie, niewolniczo, lecz asymiluje najlepsze jego pierwiastki z własną swą indywidualnością. Gdy pojawiły się u nas hasła realizmu artystycznego, i on je akceptuje, ale zastrzega się przeciw zacieśnieniu go do formy, do techniki. »Wielkiego — narzeka — prawdziwego realizmu nie rozu-

miano u nas nigdy. Zrobiono z niego metodę, kiedy on winien zasadzać się na pewnym gruncie w naturze człowieka. Zamiast powiedzieć: stań na wysokości swego wieku, pochłoń jego naukę, zrozumiej jego dążenia, krytyka mówiła: możesz być idyotą, krótkowidzem, samolubem, lub błaznem, byleś odtwarzał wiernie to, co sobie upatrzysz. Zapomniano, że być realistą, to znaczy mieć duszę wykarmioną nowoczesną wiedzą, etyką, socyologią« — zapomniano, co gorzej, że przedmiotowe odtwarzanie rzeczywistości jest niemożliwem, że wrażenia tylko nasze oddajemy, że do ich sfery należy także świat dążeń, pragnień, ideałów. Sztuka dla sztuki nie istnieje. »Naprzód tedy na dnie sztuki leży tendencya, żądza zadowoleń: od najniższych, jak dotykowe lub wzrokowe, do najwyższych, jak moralne: a Kant ze swem upodobaniem bezinteresownem — to dla nas czysta *contradictio in adiecto*. Nieprzejednany realizm nie chce nadto widzieć, że potrzeba rozkoszy może być i bywa tendencyjną w wyższym jeszcze stopniu. Człowiek nietylko powtarza sobie i utrwala to, co mu się podoba, ale i żywi aspiracye: lubuje się estetycznie w tem, co istnieje, ale i w tem, co istnieć by mogło, nietylko w faktach, ale i desideratach, nietylko w rzeczywistości, ale i w ideale. Zapoznawać ten podstawowy pewnik pozytywnej estetyki, jestto popełniać pierwszy ciężki grzech spekulacyi«.

Czysto artystyczny sposób patrzania jest Jellencie tak obcy, że nie odczuwa rozkoszy obcowania z naturą dla natury, malowania jej — także rozkoszowania się naturą. Charakteryzując np. nowele Dygasińskiego, nie pozbawione zresztą i filozofii *sui generis*, zarzuca mu, że »szeroko roztworzył wrota poezyi dla domowego inwentarza i wpuścił weń świnie, krowy, kozy, gęsi, indyki, konie, barany i tylko patrzeć a zlituje się nad istotami drobniejszego kalibru. Czy powierzył im rolę uboczną, odpowiednią tej, jaką odgrywają w rzeczywistości? gdzie tam, zrobił z nich bohaterów pier-

wszej wody. Z psychologii zwierząt, niewątpliwie ciekawej, ale mającej właściwe swe miejsce u Espinasa, Brehma lub Wundta — zrobił czyste epopeje i sielanki«. Do Jellenty w pierwszym rzędzie przemawia idea, a pisarz — to najczystsze jej wcielenie. Wyraża to Jellenta terminami zresztą niezbyt ścisłymi. »Poeta — pisze (*Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*, 10) — nie jest li znakiem pewnej warstwy ludzi, jak chce Hennequin, ani wytworem jej, jak twierdzi Taine, lecz najpierw czarą, urną, w której się, jak w zbiorniku krystalizują zbiorowe soki pragnień, kłamstw, lub prawd społecznych. Może on sobie być i symptomatem po którym dziejopis lub etnolog poznawać zechce epokę lub rasę — i jest nim niewątpliwie, ale w pierwszej linii wydziela z siebie uczucie, które nas porywa dlatego, że jest silniejszem, że jest wypadkową mnóstwa uczuć jednostkowych«. Czara nie może jednak wydzielać uczuć — może je przechowywać, promieniować niemi — i to poeta czyni. Dusza jego jest tedy zjawiskiem społecznem — tem potężniejsza, im bardziej ona »ogólno-ludzka, szersza nad granice chwili danej i danego narodu«. Stąd znaczenie poezyi filozoficznej, prometeizmu w literaturze.

Sławiąc te duchy, Jellenta pisze z zapałem o Prometeidach wieku XIX., do których zalicza Byrona i Shelleya, Leopardiego i Ludwikę Ackerman. Zestawienie dość dziwne, poezyi polskiej nie uwzględnia, ba, jest zdania, że u nas poezyi filozoficznej nie było do niedawna wcale (!!), że dopiero w ideałach i typach pozytywistów znalazło się miejsce na alegorye i rozpamiętywania, choć na gruncie naszym za »szczęśliwych« dni idealizmu, choć w owym utraconym raju było ich tyle, »ile włosów na ciemieniu Sokratesa«. Jeden to z wyskoków polemicznych Jellenty, które go zawsze dalej prowadzą, niż sam by może chciał, a ścisłość odbierają wszystkim jego pracom. Książce jego o Dantem specyalista taki, jak prof. Porębowicz, naukowej wartości przyznać nie

może (*Pamiętnik literacki*, t. I. zesz. II). Temperament bo panuje w pisarzu nad intelektem, ten temperament, który mu w każdej pracy każe rozsypywać niezliczone mnóstwo sądów, niewytrzymujących krytyki. (Wszechpoemat, str. 53: Francuzi »do dnia dzisiejszego okazują cały swój geniusz wtedy, gdy chodzi o obronę godeł literackich, i w ciągu całego (19) stulecia nie zerwali się ani jednego razu do boju o ideę wyższą z takim żarem, z jakim kruszą kopie dla dobra szkoły, stylu, sztuki«; albo proklamowanie Kaina Byrona za poemat, prześcigający Fausta Goethego, 326 itd.). Niektóre kartki tej książki istotną przejmują tęsknotą ku wszechideałowi, jakkolwiek Jellenta nigdy go bliżej nie określa, tak iż dzieło jego, jak większa część prac robi wrażenie gloryfikowania walki dla walki, rokoszu dla potrzeby wyładowania sił temperamentu.

Temperament wyciska swój ślad także na formie pism Jellenty. Przesycone polemiką, lubują się w bombastycznych zwrotach i jaskrawych barwach, markujących tężyznę. Powtórzyć tu trzeba, co France mówi o innym pisarzu, iż zawsze używa słów większych od rzeczy, o których mówi. Najmniej w takich krytykach rozbiorów i ocen czysto estetycznych.

Stosunek interpretatora ideowego do autorów prowadzi Jellentę do krytyki coraz bardziej impresyonistycznej — do której »nie będzie pasowało ani miano artystycznej, ani naukowej«, »obie dziedziny coraz więcej zapożyczają się u siebie...« »Sprzęga te dwa żywioły twórczość krytyczna«. Oczytany dobrze w literaturze danego przedmiotu, nie poprzestaje na niej dla szematyzowania naukowego lub budowania konstrukcyj ideowych, ale wżywa się w duszę poety, odgaduje, odtwarza. Taką twórczością, syntezą nauki i sztuki, jest studyum o Słowackim.

Bronisław Chlebowski urodz. 10 lutego 1846 w Warszawie, kształcił się w Szkole Głównej; rozprawy po czasopismach i w *Słowniku geograficznym*, który redaguje. Ważniejsze rozprawy: *Zadania moralne (Bluszcz* 1878), *O Pasku (Tyg. ilustr.* 1879), *Dafnis Twardowskiego (Tyg. ilustr.* 1882), *Wacław Potocki* (*Ateneum* 1882), *J. Kochanowski w świetle własnych utworów* (1884), *Nieboska i Irydyon (Ateneum* 1884), *Zadanie historyi literatury polskiej wobec warunków i czynników jej dziejowego rozwoju (Ateneum*, 1885). W *Słowniku geograficznym* pomieścił szereg poważnych rozpraw fachowych.

Zasadniczą i cenną jest rozprawa Chlebowskiego: *Zadanie historyi literatury polskiej wobec warunków i czynników jej dziejowego rozwoju* (Ateneum, 1885). Jest on zdania, że „historya literatury jest samoistną umiejętnością, ponieważ ma za przedmiot odrębnej natury zjawiska, będące rezultatami współdziałania czynników, dających się wydzielić i objaśnić z pomocą właściwych gałęzi nauki, w których zakres one wchodzą".

Wierne to echo teoryi Taine'a — jak zawodnej! Dzisiaj każdy chyba myślący człowiek uzna, że poza zakresem dających się wyjaśnić czynników, które się składają na zjawisko artystyczno-literackie, jest jeszcze coś, co z pomocą właściwych gałęzi nauki wyjaśnić absolutnie się nie da; nie ulega jednak wątpliwości, że „rasa i środowisko" są bardzo poważnymi pierwiastkami indywidualności i niejedno w niej tłómaczą, jeszcze większą zaś rolę odgrywają przy kształtowaniu się ugrupowań i prądów kulturalno-dziejowych. Zasługą Chlebowskiego pozostanie, że czynniki te starał się u nas wydobyć i plan ich badań nakreślić. Poznajemy więc terytorya, na których występują u nas pierwsze zawiązki bytu państwowego i związanej z nim kultury; przygotowuje te terytorya zastęp kolonizatorów, którzy sięgają na wschód i północ i w dalszych pokoleniach sami mieszając się z krwią obcą — w odległych ziemiach szerzą kulturę i literaturę polską. W początkach występują najczęściej cudzoziemcy, potem najbliższe zachodowi Śląsk i Małopolska, w XV wieku Kraków staje się kosmopolitycznem ogniskiem życia umysłowego, wiek XVI przenosi punkt ciężkości naszej twórczości na ziemię, gdzie żywioł polski przesiąkł był silnie krwią obcą; „najświetniejszym przykładem wybujania geniuszu małopolskiego i uczuć narodowych wskutek przesadzenia na świeżą glebę i wpływu domieszki obcej krwi są dwaj Okszycowie: Rej i Orzechowski, małopolanie z pochodzenia, lecz urodzeni na Rusi i z matek Rusinek"; małopolskie grody dostarczają nielicznych pracowników, gdy „młode stosunkowo osady: Sambor, Sanok, Jarosław,

Przeworsk, Przemyśl, Tarnów, Krosno, Pilzno, Biecz, szczycą się całym zastępem humanistów, poetów, teologów, lekarzy.“ Kolonizacya, przenosząc najdzielniejsze jednostki obszaru przeludnionego w nowe przyjaźniejsze dla ich rozwoju otoczenie, spotęgowała rozwój władz umysłowych i twórczości; wpływ podobny wywierają też warunki takie, jak przyroda karpacka. Gdzie życie było najbardziej osiadłe i w karbach tradycyi zamknięte, twórczość nie kwitła; „żaden z wybitniejszych poetów urodzonych w Wielkopolsce nie zawdzięczał wielkopolskiemu niebu rozwinięcia swych zdolności“ (z wyjątkiem kilku satyryków); Janicki w Małopolsce, Klonowicz, Miaskowski dopiero na Rusi swój talent rozwijają; grupa mówców i kaznodziejów ze Skargą i Warszawieckiem na czele zostają także w ścisłym związku z miejscowymi warunkami; kultura małopolska potęguje się na gruncie mazowiecko-litewskim, który wogóle niższą odznacza się cywilizacyą. Religijność małopolanina i wielkopolanina jest bardziej uduchowiona, na Mazowszu i Litwie uderza dewocya, praktyka, przesąd. Z końcem XVIII wieku dla starego, wyżej ucywilizowanego społeczeństwa powstaje nowa, oryginalna literatura Krasickich, Trembeckich, Konarskich, Kołłątajów — Litwa i Ruś czytały bardzo mało, tkwiły w tradycyi, powoli rozbudzały w sobie uczucia narodowe i ogólno-ludzkie. Panuje tu niższa kultura, zato większa siła, świeżość, bezpośredniość uczuć. Stąd też pochodzi Rejtan, Kościuszko, potem Mickiewicz. Stara kultura tryumfuje, ale na glebie świeżej, często zmieszana z krwią obcą: „Słowacki i Krasiński, podobnie jak Rzewuski, Korzeniowski, Kraszewski, jak Mochnacki, Tyszyński i Grabowski, są to wszystko przedstawiciele młodszych prowincyj Rzeczypospolitej; Małopolska i Wielkopolska zmuszone do kapitulacyi po bezskutecznej obronie swej kultury umysłowej, przeciw nowym ideom i ideałom, biorą przez długi czas bardzo słaby udział w życiu literackiem i naukowem. Najważniejsi przedstawiciele i kierownicy ruchu umysłowego w Krakowie: Wiszniewski, Siemieński, Pol, Wasilewski są przybyszami z Rusi Czerwonej“. Szkoły poetyckiej ukraińskiej i litewskiej nie trzeba chyba przypominać.

Takie są podstawowe idee rozprawy Chlebowskiego, najpoważniejszej próby zastosowania teoryi Taine'a do naszych stosunków. Dotychczas przeważająca część historyków maluje dzieje literatury wyłącznie na tle dziejów politycznych i dochodzi pod tym względem do skrajnej jednostronności, tymczasem dzieje polityczne są także rezultatem — a Taine-Chlebowski starają się do najistotniejszych, wspólnych dotrzeć źródeł. Dla psychologii twórców i prądów kulturalno-dziejowych mają pierwszorzędne znaczenie i warto, by badacze do tych kwestyj, na podstawie nowszych, rozszerzonych materyałów, wrócili.

Antoni Gustaw Bem urodz. w roku 1848, ukończył studya na wydziale filozoficzno-historycznym Szkoły Głównej w r. 1870 i odtąd zajmował się pracą literacką i pedagogiczną prywatną, przez pewien zaś czas (1879—1888), jako nauczyciel gimnazyum w Kielcach. Umarł w Warszawie w kwietniu 1902.

Artykuły porozrzucane po czasopismach: *O satyrach Opalińskiego (Niwa*, 1873), *Adam Pług, Eliza Orzeszkowa (Opiekun domowy*, 1873), *Wizerunek Mikołaja Reja (Niwa*, 74), *O Bohdanie Zaleskim (Przegląd Tygodniowy*, 1878), *A. Towiański (tamże* 1879), *Obywatel polski z doby romantyzmu (Prawda*, 1881), *Śmielsze błyski humoru w literaturze staropolskiej (Ognisko*, 1882), *Trembecki, (Prawda*, 83), *Echa mesyaniczne w literaturze polskiej (tamże*, 1884), *Grzegorz z Sanoka i zagadkowe jego stanowisko w literaturze polskiej (Prawda*, książka zbiorowa dla uczczenia Al. Świętochowskiego) i t. d. Część tych artykułów zebrał i nakładem uczniów, czczących pamięć doskonałego nauczyciela, wydał ze słowem wstępnem Ign. Chrzanowski p. t.: *Studya i szkice literackie* (1904). Osobno wyszły dawniej: *Zarys wykładu mowy polskiej według wskazówek językoznawstwa porównawczego* (1883), *Jak mówić po polsku* (1889), *Teorya poezyi polskiej* (1899).

Czystej krwi pozytywista, rozpatruje dzieło każde ze stanowiska idei postępowych; nawet Mickiewiczowi nie przepuszczał, gdyż ten „jako myśliciel — nie grzeszył zbyt śmiałym polotem, z despotycznych objęć surowej karmicielki niemowlęctwa ludów (religii) tylko pod wpływem nadmiernego wyzwalał się cierpienia. Nie może on być porównany w tym względzie ani z Goethem, ani z Byronem". Gwałtownymi wyrazami gromił Zaleskiego za wsteczne jego tendencye, zdobywał się jednak na również gwałtowne zachwyty dla niektórych jego liryk, gdyż „należą do tych wzorowych utworów, gdzie poezya wchodzi w możliwie doskonały, harmonijny związek z muzyką". Wybuchy więcej temperamentu, niż trafnego odczucia, mamy przed sobą, gdy w *Wizerunku* Reja widzi reformatorskie dążenie wychowawcze, przypominające *Emila* J. J. Rousseau, a w modlitwie tegoż *Wizerunku* — dorównanie Dantemu. Wymierzając sprawiedliwość estetyczną i społeczną, wysoko podnosił znaczenie Węgierskiego, natomiast pierwszy strącił z piedestału „niezasłużonego, ale szczęśliwego" Grzegorza z Sanoka. Sąd ten ostatni potwierdzają też fachowi badacze średniowiecza.

T. Hodi (pseudonim Józefa Tokarzewicza), urodzony 1840 r. w Bielsku, gubernia grodzieńska. Ukończył w r. 1862 uniwersytet w Moskwie, po 1863 roku wyjechał zagranicę, w roku

1866 wydawał wraz z A. D. Bartoszewiczem i Ludwikiem Masłowskim w Genewie komunistyczną *Przyszłość*, w roku 1870: *Niepodległość*, w roku 1878 w Paryżu: *Listy Polskie*. Wróciwszy w 1883 do Warszawy, zasilał artykułami wszystkie postępowe pisma, przez pewien czas główny referent literacki *Prawdy*, w ostatnich czasach pisywał też w *Ateneum*. Osobno dwie nieszczególne powieści: *Pan głuchy Paweł* i *Pan ślepy Paweł* (1891), oraz *Wybór prac literackich* (1899), nie dający jednak wyobrażenia o bogactwie i barwności zajmującej tej postaci literackiej.

A. Drogoszewski urodz. 1863 roku na Podolu, studyował na uniwersytecie kijowskim matematykę, przez pewien czas nauczyciel wiejski (parafialny), teraz prywatny. Rozprawy umieszcza we wszystkich wybitniejszych pismach warszawskich, w rękopisie ma obszerne dzieło o Zygmuncie Krasińskim.

Pozbawiony silniejszego temperamentu literackiego, ma sposób pisania nieco szary, o zatartej architekturze; nie daje też wyrazistych konturów i głębszego odczucia indywidualności, odznaczających się wręcz przeciwnem usposobieniem, i zachowuje wobec nich stanowisko psychologa - badacza (O Tetmajerze: *Biblioteka warsz.*, 1900; o Wyspiańskim: *Głos*, 1902). Przy pisarzach bardziej rozumowych, więcej wychodzi na jaw natura jego na pozór chłodna, głęboko jednak przejęta umiłowaniem prawdy i ideału dobra (O Orzeszkowej: *Biblioteka warszawska*, 1900). Wówczas daje się nawet porwać wzruszeniu. Wysławia wówczas poezyę Syrokomli za to, że „nadewszystko promienieje z niej zaklęta w dźwięki miłość ku ludziom“ — nauka dla idących pokoleń, że „człowiek dla człowieka powinien być bratem“. *Studyum o Syrokomli (Biblioteka warszawska*, 1904) jest też najlepszem, jakie wyszło z pod pióra Drogoszewskiego.

Cezary Jellenta (Napoleon Hirszband) ur. w r. 1861 w Warszawie, gdzie jest adwokatem. Od r. 1879 zasila postępowe pisma swemi pracami; (o belletrystycznych — t. II., str. 128). Osobno wydał: *Studya i szkice filozoficzne* (1891), *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje* (1894), *W przesileniu*, nowele (1894), *Spowiedź zbira* (1895), *Nurty* (1896), *Galerya ostatnich dni* (1897), *Juliusz Słowacki dzisiaj* (1900), *Dante Alighieri* (1900), *Kraswa*, poezye (1902). W roku 1903 wskrzesił i w kierunku modernistycznym do wiosny 1904 prowadził *Ateneum*.

Rozdział drugi.

KRYTYKA REALISTYCZNA.

I. Estetyka realizmu.

Przeciw pojmowaniu sztuki ze stanowiska teleologii społecznej z lekceważeniem wymogów i praw jej artystycznych, musiała wystąpić reakcya — i istotnie w połowie lat ośmdziesiątych nastała.

Był to czas tryumfalnego pochodu naturalizmu po Europie, zwycięzkiego przezeń deptania zmurszałych przeżytków romantyzmu i frazeologicznego idealizmu. Poza tą stroną polemiczną, miał naturalizm także dogmatyczną: odrębną, własną estetykę. Głównym jej rzecznikiem uczynił się był Emil Zola. W praktyce Zola-powieściopisarz wcale nie był wolny od celów pozaartystycznych; historya Rougon-Macquartów, rodziny z drugiego cesarstwa, ma bardzo konkretne tendencye moralizatorskie i społeczne. Chce jednak Zola dochodzić do tego środkami czysto artystycznymi, dawać wyłącznie dzieła sztuki. A co to jest dzieło sztuki? »Kawał natury, widziany przez pewien temperament«. Mamy tu znaczne rozszerzenie naczelnej zasady artystycznej Taine'a; dzieło sztuki nie jest więc wykrawkiem z natury, skomponowanym w ten sposób, by uwydatniło główną i dobroczynną jego cechę, lecz przedewszystkiem naturą, widzianą przez indywidualny pryzmat. Gdy wprzódy indywidualizm artysty musiał być ukryty,

zredukowany do minimum, Zola otwiera mu bardzo szerokie pole. »Dzieła sztuki — pisał — wypływają z osobistości, jak żółć z wątroby, są połączeniem człowieka z naturą. Żywioł człowieczy wiecznie się zmienia, natury — pozostaje zawsze tensam; liczba możliwości dla dzieła sztuki jest przeto nieograniczoną; jest tak wielka, jak liczba indywidualności«. Pierwiastek natury nakłada na artystę obowiązki sumiennego badania, najlepiej podobne, jak na człowieka nauki: więc bez fantasmagoryj, frazeologicznych przesad i metafizycznych nienaturalności; ścisłość zachować należy obserwacyi, prawdę w szczegółach, »metodą eksperymentalną« zdobyć się mającą; pierwiastek indywidualności każe uzyskany materyał przetrawić i przedstawić zupełnie po swojemu, z bezwzględną szczerością. »Artysta nie pracuje imieniem wszystkich, ani też, by wszystkim się podobać; dla siebie pracuje, by się sobie spodobać: niech myśli tylko jak on myśli i li dla siebie pracuje«. Ostatnie to zadanie niebardzo się zgadza z pierwszem: eksperymentalno-naukowem; coby chemik lub fizyolog powiedzieli, gdyby wyniki badań fachowych były zabarwione pojęciami i uczuciami indywidualnemi? Zola wysuwa tutaj dla kontroli zmysł rzeczywistości. Tylko kto nim obdarzony, jest realistą, tylko kto ma rzetelne jej odczucie, jest artystą. Będzie się tedy starał budować zawsze na podstawie faktów, obserwacyj, doświadczeń; po swojemu będzie je widział, ale poddawał objektywnej analizie, bez komentarzy i bez powziętych *a priori* ideałów; w formie i treści hasłem: wierność naturze! Podobne jak wobec natury — krytyk zajmuje stanowisko wobec gotowego już dzieła sztuki. »Wszystko, co w krytyce przekracza konstatowanie, jest zuchwalstwem i fanatyzmem; zbytecznem i zbrodniczem!«

Stare i z dziejów sztuki dobrze znane te teorye, które Zola zabarwił tylko kilkoma frazesami pozytywistycznymi, jak naukowość, metoda eksperymentalna. Od wieków walczą z sobą dwa kierunki w sztuce: idealistyczny i realistyczny;

Plato i Arystoteles, Homer i tragicy greccy; pierwszy wiąże za pomocą sztuki ziemię z niebem, drugi tylko na ziemi przebywa; pierwszy jest przedewszystkiem sztuką duszy, drugi zmysłów. Ostatni ten kierunek musiał zwyciężyć w czasie tryumfu nauk doświadczalnych mieszczańskiego, krótkowzrocznego zmysłu rzeczywistości, zupełnego upadku i pośmiewiska metafizyki; we Francyi cała sztuka prawie do końca lat ośmdziesiątych stoi w jego znaku. I w Niemczech mnóstwo miał zwolenników, którym sprzykrzyły się teorye o początkach sztuki transcendentalnych i celach estetycznego wychowania ludzkości lub propagowania ideałów, historyozofii, filantropii, patryotyzmu żołnierskiego — przyczem bezinteresowne stanowisko wobec sztuki i doskonałość wykonania schodziły na plan drugi. Przypomniano sobie teorye estetyczne Kanta, tak żywotne i nieprześcignione; upomniały się o swoje prawa życie i młodość; świeżego powietrza zapragniono, swobodnego wypowiadania się indywidualności, roboty dobrej, fachowej, bez patosu i koturnu, którego idealizm z natury swojej wymagał. Nowe kierunki artystyczne, wyszłe z Francyi: naturalizm w powieści, impresyonizm w malarstwie, beztendencyjny objektywizm w krytyce, hasła sztuki, jako sztuki, bez celów poza nią leżących, więc przedewszystkiem żądania doskonałego odczucia i kontynuowania w książce lub na płótnie natury — prądy te realistyczne w latach ośmdziesiątych przebiegają całą Europę. I u nas znajdują grunt dla siebie odpowiedni. A. Sygietyński już około r. 1880 staje się ich echem, na łamach *Wędrowca* (1885) spotyka się z Stanisławem Witkiewiczem, najwymowniejszym ich rzecznikiem.

II. Stanisław Witkiewicz.

»Dusza śmiała, ognista, nawskroś artystyczna, w połączeniu z rozumem trzeźwym, analitycznym, wysoce uświa-

domionym; umysł nie obdarzony zbyt rozległą fantazyą i intuicyą, o ograniczonej przeto skali twórczości, lecz ścisły, jasno patrzący, rozumowaniem i dyalektyką zdobywający, czego nie odkrywa nagłą błyskawicą ducha; fanatyk prawdy, stąd wrogo z początku usposobiony dla wszystkiego, co niejasne, marzycielskie, transcendentalne, mistyczne, lecz wznoszący się powoli do rozumienia — choć nie odczuwania — wszystkich indywidualizmów, wszystkich głębi i przepaści i mroków natury ludzkiej — Witkiewicz był jak stworzony do odnowienia krytyki swego czasu. Jako malarz pisał najwięcej o dziełach malarskich, rozsiewał jednak tyle filozoficznych poglądów na sztukę, poruszał tyle żywotnych kwestyj estetycznych, pierwszorzędny polemista tak przytem umiał nakazywać sobie posłuch, że wpływ jego działał orzeźwiająco i pedagogicznie na wszystkie pojęcia artystyczne ogółu«.

Zasługą Witkiewicza pozostanie, że po wielu latach wysługiwania się sztuki bogom frazeologicznej metafizyki lub utylitaryzmu życiowego, postawił znowu teoryę sztuki, z założeń czysto artystycznych wychodzącą, jasno pomyślaną, konsekwentnie przeprowadzoną; nauczył ludzi myśleć i mówić o sztuce ze stanowiska artyzmu wykonania. Coprawda — teorya ta sztuki była ciasna i jednostronna; artyzm wykonania przemieniał się w niej częstokroć w punkt widzenia czysto techniczny, fachowy; zajęty drobiazgową nieraz analizą dzieła, zapominał o syntezie; w pogardzie dla nadużyć i scholastyki metafizyki wylał — jak niemcy mówią — »wraz z kąpielą dziecko« i zapoznawał d u c h a sztuki — są to jednak błędy w nastroju czasu leżące i częstokroć potrzebą impetu polemicznego wywołane, błędy, których potem nikt gruntowniej nie usuwał i wyższymi pod względem filozoficznym poglądami nie zastąpił, jak sam właśnie Stanisław Witkiewicz.

Pierwszy okres jego działalności — to szermierka bezwzględna w imię realizmu estetycznego. Skierowana była —

pomijając razy, wymierzane zwyczajnym nieukom i bezmyślnym reporterom — przeciw epigonom idealizmu, przeciw prof. Struvemu, Gersonowi, ks. Morawskiemu, którzy w grze słów takich, jak »absolut«, »symbolika«, »ideał« etc., w szufladkowem rozmieszczaniu talentów podług rozmaitych książkowych kategoryj, popadli w wir zawrotny spekulacyi, gdzie zatracono elementarne warunki sztuki, dla filozofii treści zapomniano o realistycznych wymogach formy i stworzono w rezultacie słownik zawiły, chaotyczny, wzniosły a zarazem banalny, z którego artyści czerpali zachętę do wszelkiego rodzaju niepoprawności a czytający — do obskurantyzmu. Zwalczał tedy Witkiewicz wszelkie kryterya sztuki z poza jej zakresu wzięte, wszelkie wysuwanie treści, fabuły, anegdoty ponad doskonałość formy; wszelkie idee kosztem tęgości wykonania osiągnięte lub w dzieło czy w publiczność wmówione. Ataki w ten sposób przeciw idealistom skierowane, pośrednio zwracają się też przeciw pozytywistom, którzy z sztuki chcieli robić narzędzie dla swoich tendencyj. Na pierwsze miejsce wysuwa prawdę, prawdę i jeszcze raz prawdę — tę mianowicie, którą okazuje nam w zewnętrznych przejawach natura. Co ją przekracza — może być przedmiotem rozumowania, ale nie plastyki artystycznej. W pierwszej swej fazie krytycznej Witkiewicz nie wierzy n. p. w malarstwo historyczne; dla niego jest ono »wymysłem teoretycznym«. Albowiem »malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś głębsza treść historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowem, czyli dla wyjaśnienia jej potrzeba posiłkować się inną sztuką, niż malarstwo. Jak dalece jest to prawdą, niech będzie dowodem, że w r. 1869 na wystawie paryskiej Francuzi, nie znający naszych ubiorów, ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matejki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan jest tureckim posłem, którego

dzielni Polacy, Poniński, Branicki etc. wyrzucają za drzwi! Cała więc głębsza treść zginęła z obrazu — pozostało zaś i cenione było to, co stanowi li tylko artystyczną jego wartość.

Słowo artystyczną podkreślone. Do artyzmu należałby więc jedynie świat formy i barwy. A czynnik ów niewymierny, jakim jest dusza twórcza? Kwestya to metafizyki.

Okazało się jednak, że nie. Już pisząc powyższe wyrazy był Witkiewicz świadom, że artyzm ma znaczenie o wiele szersze, a artysta jest czemś więcej, niż naśladowcą natury. »Czy to będzie Zamojski pod Byczyną, czy Kaśka, zbierająca rzepę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia, albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze dnia oglądani«. To prawda, ale to o znaczeniu i wartości obrazu nie decyduje; gdyby tak było — byłoby malarstwo rodzajowe flamandczyków najwyższym szczytem sztuki, a japońskie n. p., pozbawione kardynalnych podstaw naszej techniki, żadnej nie miałoby wartości. Oprócz świetnego odtworzenia świateł i cieni, może i powinno się w nim znajdować coś więcej. Nie wystarczy, by obraz był dobrze namalowany. »Zamojski« może do nas przemówić potęgą geniuszu, zwycięstwo jego może wstrząsnąć głęboko naszą myślą, o losach kraju zadumaną; Kaśka może być wcieleniem niedoli, nędzy, upadku; pejzaż — może wprowadzić w nastrój wsi, kazać stopić się z przyrodą. Wszystko więc zależy od nowego czynnika, od duszy artysty i ten jest ważniejszy, niż poprawność formalna. Mało widła Michała Anioła niejeden posiadają błąd np. w budowie proporcyi członków, *Dziady* — niejedną naiwność i nierówność, a potężniej działają na umysły od doskonałych dzieł artystów, mniejszych duchem. Dochodzimy więc do konkluzyi, że artystycznego dzieła »wartość zależy od siły talentu, a charakter — od indywidualności twórcy«.

Doszedłszy do tego punktu, Witkiewicz teoryę swoją

estetyczną znacznie już był rozszerzył i znalazł klucz do bardzo rozległej galeryi twórczości. Jakąż powinna tedy być krytyka? »Krytyka sztuki nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakiemkolwiek innem mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy. Krytyka musi być taką, żeby jej teorye mogły tłómaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów — do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś znamy, i żeby dalszy rozwój sztuki mógł być taksamo nią objęty. Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę indywidualizmu, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy«.

Odczucie i zrozumienie wszystkich indywidualizmów twórczych — skala to krytyczna tak szeroka, że starczy za wszystkie kodeksy krytyczne. Równocześnie jest to zasada czysto artystyczna, gdyż sięga duszy twórcy i dzieła — jedynego ogniska poezyi i wszelkiej wogóle sztuki, sięga zaś głównie intuicyą, znowu zmysłem duszy dochodzi tam, dokąd rozumowanie zwykle nie dochodzi. Stanąwszy na tym punkcie Witkiewicz nie przestał pogłębiać go — zarazem pogłębiał całą swoją filozofię sztuki. Po okresie walki o sztukę realistyczną w *Wędrowcu*, po okresie pracy pionierskiej o charakterze głównie analitycznym — osiadł Witkiewicz w Zakopanem. W atmosferze tutejszej, dyszącej swobodą i polskością, wolny od więzów warszawskich i więzów dogasającego pozytywizmu, wyzwolił wszystkie tajnie swej duszy. Z najlepszego ongi analityka sztuki stał się najświetniejszym syntetykiem. Zreformowawszy krytykę formy artystycznej — sięgnął w treść sztuki i młodemu pokoleniu rzucił snopy nowych świateł, coraz wspanialszych, coraz rozleglejsze widnokręgi sztuki oświetlających: *Jul. Kossak* (1900), *Dziwny człowiek*, *Aleks. Gierymski*, *Jan Matejko* (1903). Do wszystkich kwestyj artystycznych, któremi się dotąd zajmował, przybyła

jedna i ta całą jego duszę opanowała; pytanie, przez pewnego górala postawione: »jako ja się mam utrzymować, cobym był człekiem cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostał«. Rozmyślania nad tą sprawą muszą doprowadzić do kwestyi, będącej też w najściślejszym związku z tajemnicą sztuki: do kwestyi indywidualizmu narodowego, ducha narodowego. I oto dzieło sztuki przestaje być rozwiązanem zagadnieniem technicznem — jest również rozwiązaniem zagadnienia psychologicznego; sztuka nie jest już naśladowaniem natury, lecz wyrazem duszy; tracą na znaczeniu kwestye poprawności formy — na pierwszy plan wysuwają się filozoficzne. Wzgardziciel pierwiastków ideowych w sztuce, pisze teraz: »Idea i artyzm robią z najpospolitszych brył materyi bezcenne skarby i naodwrót, bez idei, bez ludzkiego ducha, niema skarbów w naturze«. Nie chodzi przytem oczywiście o przyczepianie idei do dzieła i Kossak lubo pozbawiony zupełnie tendencyjności — wysławiany jest przez Witkiewicza może zanadto, jako jeden z tych, »w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał«. Teorya Taine'a, dawniej z małemi zastrzeżeniami akceptowana, obecnie okazuje się ciasną i jednostronną, gdyż przenosząc punkt ciężkości na »środowisko«, mało ma do powiedzenia o duszy jednostki. A teorya sztuki — formuła krytyki nowej, syntetycznej? »Błędne pojęcia o sztuce — mówi Witkiewicz (*Matejko*, 33—4) — które się wyraziły w samej nazwie teoryi sztuki: *Nauka o pięknie*, błędne pojęcia, które to piękno uważały za istotną jedyną treść sztuki, zamykając tym sposobem zakres jej czynu w bardzo ciasnych granicach, wpływały na głębokie nieporozumienia w tej sferze umysłowego życia. Dziś wiemy, na podstawie tego, co mówią fakta historyczne, to jest dzieła sztuki, że zakres jej jest daleko szerszy, że obejmuje on całkowity świat, do którego ma do-

stęp ludzka świadomość. Wobec tego wszelkie zacieśnienia teoretyczne pewnych kierunków, jak i zacieśnienie indywidualne twórców, którzy z zakresu, w jakim sami tworzą, wyprowadzają granice i prawa twórczości, nie powinny być wprowadzane do teoryi sztuki. Zdobywszy raz tę prawdę, że sztuka jest niczem innem, tylko wyrazem ludzkiej duszy, należy ją badać w związku z tą ostatnią i na tej drodze jedynej, na której można dojść do jakichś słusznych pojęć, szukać poznania praw twórczości. Trzeba dojść do takich znajomości związku sztuki z ludzką duszą, żeby z dzieła sztuki módz odtworzyć duszę jego twórcy. Byłby to idealny stan nauki o sztuce. Jesteśmy dotąd daleko od niego, ale w tym kierunku dążmy przynajmniej, zamiast się błąkać w zawiłych kombinacyach wyrazów, mających rzekomo wyjaśnić sztukę, rzecz konkretną, zapomocą mgieł metafizycznych.

»Świat sztuki jest zakreślony promieniem ludzkiej duszy. Gdziekolwiek sięga nasza myśl lub czucie, wszędzie tam jest materyał twórczy dla sztuki. Dzieło sztuki powstaje też nie z jakiegoś całkiem specyalnego materyału psychicznego, tylko z tegosamego, co wszystkie ludzkie czyny, a to, co stanowi jego wyłączny, właściwy pierwiastek, jest tylko niewielką cząstką w stosunku do całej sumy, użytej na jego wytworzenie energii psychicznej. W sztuce odbija się rzeczywistość, ale rzeczywistość, w znaczeniu całości bytu, w znaczeniu łączności świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, uczucia z myślą, umysłu ze zmysłami«.

I teraz nie opuszcza Witkiewicz gruntu realistycznego, i teraz obawia się »mgieł metafizycznych« — do nich jednakowoż prowadzi w prostej linii ogarnianie przez sztukę »całości bytu«: świata zewnętrznego i wewnętrznego — jeżeli tego ostatniego nie mamy rozumieć zbyt ciasno, niefilozoficznie. Dla Witkiewicza, jako krytyka, rolę czynnika pozaosobistego, z którym dusza artysty jest złączona ślubem mi-

stycznym, i którego jasne odtwarza refleksy, jest duch narodu. To jest niebo chrześciańskie, wszechświat panteisty, nieskończoność monisty, stąd artysta jest rodem i stąd najwspanialsze swoje czerpie natchnienia; tam wznosi nas każdy twór prawdziwie artystyczny, mnożąc naszą świadomość, potęgę i wielkość. I gdy Witkiewicz o tem mówi, charakteryzując twórczość takich artystów, jak Matejko lub Jacek Malczewski, przyczem na każdym kroku nasuwają się analogie bądź to ze Słowackim, bądź z Norwidem, wówczas słowa jego iskrzą się brylantami myśli świetnych, a również brylantowem ostrzem analizy technicznej, olśniewają bogactwem wiedzy, spostrzeżeń subtelnych, uwag psychologicznych trafnych, mądrości niepospolitej, porywają pędem uczucia. Krytyka jego staje się mistrzynią-budowniczką, i lubo w pierwszym rzędzie do dzieł malarskich się odnosi, wnosi światło filozofii sztuki do wszystkich dziedzin artyzmu.

III. Antoni Sygietyński.

Brak wielkich idei, a już w zupełności brak zdolności do syntezy, cechuje działalność pisarską, szczególnie krytyczną Antoniego Sygietyńskiego. I on polemistą jest przedewszystkiem, nie zdobył się na żadną samodzielną koncepcyę literacką; aby wznieść się trochę w górę jak piłka, musi się odbijać od kogo innego; lecz nie znaleźć w nim ani jednego prawie pierwiastka, których tak pełno w naturze n. p. Witkiewicza: zamiast serdecznego zapału — zimny. szyderski sarkazm, zamiast wielkiej pasyi artysty i człowieka wiary — zgryźliwe podchwytywanie słówek i szczegółików; zamiast szerokich przestworów i błękitów — rychłe opadnięcie w proch ziemi, zamiast wnikania w duszę — zawsze rozdrapywanie naskórka.

I on jednym był z pierwszych, co w krytyce warszawskiej wywiesili sztandar czystego artyzmu. Wraz z Witkiewiczem redagował *Wędrowca*, wydał album Gierymskich, walczył przeciw zalewowi tendencyjności. »Powieść oparta na tle życia — narzekał w r. 1877, — na dokumentach ścisłej obserwacyi, na analizie duszy ludzkiej, leży u nas odłogiem, zostawiając wolne miejsce powieści tendencyjnej, której wartość zewnętrzna w niczem nie przewyższa wartości pierwszego lepszego artykułu wstępnego, napisanego pod wpływem chwili i żyjącego tylko przez chwilę... Dzieło sztuki nie istnieje wcale...«

Słowa te świadczą o pozostawaniu pod wpływem naturalizmu francuskiego. Istotnie spędziwszy kilka lat w Paryżu, drukował w *Ateneum* (1881—1883) rzecz *O powieści francuskiej*, najlepszą, na jaką się zdobył, nie bez wartości i dotąd dla literatury. Pisana metodą analityczną, na szczególne pierwiastki rozkłada dzieła Flauberta, Zoli, Daudeta, Goncourtów i stara się wydobyć ich *faculté maitresse*, przyczem prawdziwą okazuje przenikliwość umysłu. Ale już w tych studyach widać wszystkie słabe punkta strony, zupełny brak zmysłu filozoficznego, jeszcze większy brak odczucia poezyi, mnóstwo zato drobiazgowości i pedanteryi, będącej dlań koniecznymi atrybutami ścisłości i realizmu. Charakteryzując Zolę, oświadcza się przeciw teoryi powieści eksperymentalnej, nie z powodu odrębności sfery wzruszeniowo-artystycznej od logiczno-doświadczalnej — tak by Sygietyński nie rozumował — lecz z powodu złego stosowania przez Zolę metody indukcyjnej (nie postępuje od szczegółów do idei złożonych, lecz naodwrót!); dalej zarzuca Zoli, wśród niejednej zresztą nielogiczności, że jest »pozbawiony krytycznego i filozoficznego zmysłu« — gdy co u Zoli najwięcej uderza, to właśnie jego panteizm i konstrukcya historyozoficzna. »Pomimo to jednak — czytamy na końcu — dzieło jego ma taką swoją filozoficzną, psychologiczną i ar-

tystyczną wartość, jak żadne inne«. O wiele gorzej wychodzi Daudet. Cała jego indywidualność jest grzechem przeciw doktrynom ultra-naturalistycznym Sygietyńskiego, który wbrew zasadom nigdy nie chce rozumieć, a zawsze sądzić. Daudet śmie mieć fantazyę, liryzm; nie kopiuje — tworzy, nie maluje szaro na szarem, nie daje typów, lecz indywidualności. A to nie dobrze. »Żadna z jego postaci nie nosi na sobie cech powszedniości, żadna nie daje wrażenia przeciętnego życia. Brał on je wprawdzie z natury i to nawet tak dalece, że jego powieści w Paryżu są uważane za paszkwile; ale brał je z natury wyjątkowej i przedstawiał ze strony najbardziej wydatnej, najbardziej uderzającej oko«. Gorzej jeszcze. »Co jednak u Daudeta psuje całość, odbiera charakter prawdy, widzianej na zimno, to właśnie mieszanie postaci żywych, choć jednostronnych, z czystymi wytworami fantazyi, z jakimiś ideałami symbolizującymi, czy też ideami, symbolizującymi życie«. Śmie być poetą. Krytyk widzi, że Daudet otwiera okno na naturę, ale tych tchnień natury ciągle mu zamało. A gdzie obraz tej natury ozłocony jest bodaj trochę humorem lub sentymentem poety, Sygietyński się krzywi. »Piękne to zaprawdę i czarujące, ale zarazem jak śmieszne«. Wszystkiemu zaś winien fakt, że »Daudet nie tworzy przeciętnego życia, ani przeciętnych ludzi«. Nie zadawalnia go też w artyście myśliciel. »Powieściom (Daudeta) nie brak głębokich myśli, ale leżą tam one rozrzucone, bezładne, przygniecione stosami słów, często niejasne, zawsze niedokończone«. Sygietyński zaś pragnie, by je na talerzu podano, ułożono pięknie, systematycznie, dobitnie. Oto Daudet pisze jedną z najsubtelniejszych scen, kiedy królowa na wygnaniu przysłuchuje się wykładowi udzielonemu jej synowi przez biednego fanatyka-rojalistę: co to jest król. »Najjaśniejszy panie, będziesz kiedyś królem... musisz więc dowiedzieć się, co to jest król... Słuchaj mnie tedy, patrz na mnie, a co moje usta nie wyrażą dość jasno, zrozumiesz po uszanowaniu w moich

oczach. — I wtedy Mérant pochylony nad tą małą inteligencyą, zapomocą słów i obrazów dla niej właściwych, tłómaczył dogmat boskiego prawa, misyę królów na ziemi, pomiędzy ludami a Bogiem, przeciążonych obowiązkami i odpowiedzialnością, jakich inni ludzie nie mają, a które od ich dzieciństwa już są na nich włożone. Królowa wsłuchiwała się z rozkosznem zdumieniem w to słowo, na które próżno czekała lata całe, które odpowiadało jej najtajniejszym myślom, wyrywało je, wstrząsało niemi... Tak długo marzyła sama! Tylu rzeczom, których nie umiałaby powiedzieć, Elizeusz dawał formułę. Najbardziej ogólnikowe nawet jej przeczucia o tej wielkiej idei królewskości nabierały ciała i przedstawiały się odrazu, wspaniale a poprostu, ponieważ dziecko, małe dziecko, mogło prawie je zrozumieć«. I któż z inteligentnych czytelników, w toku czytania nie widział tej grupy przed sobą, nie odczuł wykładu nauczyciela, wszystkich jego myśli, przez autora w krótkości streszczonych i z suggestyą poddanych. Dla Sygietyńskiego jednak tego nie dość. »Napróżno — skarży się — czekać tego słowa o misyi królów, o wielkości idei, tego słowa nadającego ciało najbardziej ogólnikowym przeczuciom królewskości. Daudet ogólnik podjął z ziemi po drodze i zostawił go w pięknej formie ogólnika, nie przypuszczając nawet, że puste pojęcie nie da się zapłodnić słowami pustego entuzyazmu, zwłaszcza jeżeli się nie wchodzi w szczegóły idei«.

Wogóle narzeka krytyk — »czasem myśl głębsza, jak n. p. że rzeczy istnieją tylko przez oczy, które na nie patrzą, wysunie się z potoku słów, ale rzucona tak od niechcenia, z takiem domowem, artystycznem zaniedbaniem, że aby ją podjąć, trzeba się umyślnie schylić«. Krytyk zaś schylać się po myśl nie chce. »A przytem — gdera — ciągłe opuszczanie realnego gruntu i wzlot ku czarującym strefom poezyi!«

Takim był krytyk-Sygietyński młody, a z biegiem czasu nie nabrał wcale poezyi, nie rozszerzył swych poglądów,

nie poszedł z rozwijającym się duchem pokoleń; przeciwnie: skrzepł w sobie, wyniesione z Paryża pojęcia, stały się chropowate. coraz bardziej kłujące, a względem wszystkich nowych idei — nieprzenikliwe, wrogie. Hyper-krytyczny, przystępujący do dzieła zawsze ze skalpelem racyonalistycznym, nigdy z sercem współczującem, mógł oddawać i oddawał literaturze usługi przy rozbiorach somatycznej części dzieł, w których duszy nie było; ciętość jego skalpelu, ostrze jego logiki, były dobrą bronią przeciw Kosiakiewiczom, Gawalewiczowi etc. Ale gdy literatura minęła literaturę i stała się sztuką, fantazyą, uczuciem, marzeniem, wizyonerstwem, — stała się duszą — skalpel do niej sięgnąć nie mógł i Sygietyński stracił wszelki z nią związek. Wobec Witkiewicza, akcentującego jeden z pierwotnych obowiązków talentu: indywidualnego rozwoju, bezwzględnego wypowiedzenia się, zastygły w doktrynerstwie Sygietyński twierdzi: »Na bezwzględnie samodzielne wyrabianie się indywidualności dziś za późno! Dobre to było za czasów prerafaelitów, kiedy cywilizacya ogólna nie ciążyła na całej ludzkości a kultura estetyczna powstawała dopiero dzięki jednostkom«; »szkoła doskonała uzupełnia znamiona indywidualności i rozszerza zakres pojęć artysty: uczy tego, czego uczeń nie ma w sobie, a rozwija, co uczeń ma — i to stanowi niespożytą jej zasługę. Brak szkoły — samouctwo z konieczności czy z wyrozumowania — prędzej czy później zemści się na artyście, bądź nie pozwoli mu rozwinąć skrzydeł szeroko, bądź pchnie go w kierunku jednostronnym«. Nad krytyka nowoczesnego jak Witkiewicz, wżywającego się w dzieło sztuki »magnetycznie«, oświetlającego je wszystkimi nagłymi promieniami artystycznej, współtwórczej swej duszy, otwierającego pogrążone w mroku najrozleglejsze horyzonty, on woli »światło zwyczajnej łojówki, która choć kopci i swędzi, to jednak płonie długo i świeci równo.« Gdy Witkiewicz twierdzi, że np. »ma-

larzem historycznym danego narodu może być nie ten, kto będzie ilustrować anegdoty z przeszłości«, lecz artysta, który najlepiej odtwarza jej ducha i najwierniej pokazuje utrwaloną w sercach legendę, Sygietyński, krytyk artystyczny, dowodzi: »właściwie mówiąc, kto pokazuje światu legendę, ten jeszcze nie odtwarza prawdy historycznej, polegającej na zeznaniu świadków naocznych a mądrych«. I tak między zaskorupiałym w formalistyce i oschłym racyonalizmie krytykiem a czującą żywą duszą nowoczesną, otwiera się nieprzebyta przepaść, którą ten próbuje zasypać trupami przeciwników, mordowanych ironią, sarkazmem, brutalnością, wymysłami. Biczem logiki smaga każdy śmielszy błysk fantazyi, podchwytywaniem i karykaturą — każdy osobisty ton uczucia. Gdy Fałat, Malczewski, Mehoffer, Stanisławski i inni urządzają w Krakowie wystawę swoich obrazów, on (jako Gosławiec, w *Gazecie Polskiej*, 166 z r. 1899) pisze: »to, co malarze krakowscy... wystawiają, nie jest ani sztuką, ani malarstwem«. Przesiąknięte bolem i liryzmem utwory Kisielewskiego, on zalicza do rodzaju naturalistycznego, do *comédie rosse*. Wobec próby Przybyszewskiego odtworzenia duszy Chopina, on stawia pretensye najbardziej ograniczonego bakałarza godne: »Inni powiedzieliby, gdzie i jak Chopin się kształcił, pod czyim wpływem urabiał sobie formę artystyczną, od czego zaczął a na czem skończył i czem jest jego indywidualność w porównaniu z innymi geniuszami muzycznymi. Lecz to są głupstwa, któremi umysł głęboki, wszechwiedzący, wszechsłyszący, wszechczujący poza doświadczeniem zmysłowem, nie powinien i nie potrzebuje się zajmować. Najlepiej jest wniknąć w istotę rzeczy, nie zwracając uwagi na podobieństwa i różnice cech«. I krytyk ów, który ongi z gniewem i hałasem wypędzał z świątyni sztuki — sługi tendencyjności, teraz powstaje przeciw wybujałemu indywidualizmowi w imieniu »uspołecznionych«, bo

Fałat, Stanisławski, Wyspiański, Kisielewski itd. zagrażają »cnocie« i »obywatelskości«.

Przykład to typowy, ów doktryner realistyczny, przystosowany do pojęć i potrzeb »swojskości«. Krytyka realistyczna zbankrutowała, sama straciła do siebie zaufanie, straciła ostatnią zasadę artystyczną.

Nadszedł znowu dzień duszy...

Rozdział trzeci.

KRYTYKA METAFIZYCZNA.

1. Wzrost pierwiastków metafizycznych w nauce, filozofii i sztuce.

Krytyka realistyczna w znaczeniu artystycznem większego znaczenia u nas nigdy nie miała, podobnie jak w literaturze mało mieliśmy konsekwentnych realistów. *Wędrowiec* pod redakcyą artystów długo nie pozostawał. Witkiewicz opuściwszy Warszawę, opuścił zarazem przesiąknięty formułami grunt miejski i słał się górnym a prostym, jak turnie tatrzańskie, wśrod których zamieszkał; *Życie* powstałe w Warszawie w r. 1887 pod redakcyą Miriama-Przesmyckiego, miało charakter eklektyczny, artystyczno-utylitarny. Realizm artystyczny mało odpowiadał kierunkowi czasu; co z niego wypływało i krytyce nadawało charakter — to realizm życiowy, stąd jednak do zwartości całokształtu, poglądów n. p. Witkiewicza z okresu pierwszego daleko. Realistyczną można nazwać krytykę ówczesną w przeciwieństwie do metafizycznej. Pod tym względem byli prawie wszyscy krytycy z sobą zgodni. Tarnowski, który zwalczał Witkiewicza w imię idealizmu i Jellenta, który to czynił, jako wróg »zakapturzonej spekulacyi«, stali twardo na gruncie rzeczywistości i do państwa poezyi, sztuki, nie dopuszczali intruza — transcendentalizmu. Były różnice między krytykami, wszyscy jednak

zgadzali się na to, że państwo sztuki tylko z tego jest świata, że treścią jego — prawda realna, że zamieszkujące dawniej to państwo tajemnice i duchy, fantazye uskrzydlone i żarzące się wśród ciemnych, skłębionych wykrotów skarby Sezama — że to wszystko są halucynacye obłędne, manowce niebezpieczne, majaczenia chore. Realizm życiowy utożsamiwszy się z artystycznym, z dziwną lubością zdzierał nimb z świętości, ściągał je na ziemię, w prochu tarzał. »Duch« z świątyni sztuki został wypłoszony, kapłanów jego odsyłano ostatecznie do domu waryatów, dziatwę jego w posługi interesom dnia oddawano. »Trzeźwość« tryumfowała, nie szczędząc nam żadnej swojej płaskości. Gdy niektórzy koryfeusze literaccy geniuszów najwyższych własnego narodu napiętnowali, jako chorych umysłowo, co dziwnego, że część krytyki pochwyciła rychło teorye Cezara Lombrosa, podług którego geniusz jest zjawiskiem nawskroś patologicznem, potem zaś Nordaua, uważającego wszystkie nowoczesne wzloty ducha w krainę pozaziemską za objawy zwyrodnienia. Nauka krytyczna wykazała, że teorye Lombrosa są przywidzeniami zaciśniętego w swoim fachu lekarza-psychiatry; jego człowiek »normalny«, który ma być wszechmiarą duchowości, powinien dopiero być stworzony, a i wtedy nie mógłby być wzorem dla inteligencyj, które potęgą, subtelnością oraz tajemniczością swych procesów twórczych, wznoszą się nad typy powszednie, i nie są współwymierne. Niżej jeszcze stoją teorye Nordaua, który naukę Lombrosa rozwodnił w płytkich frazesach fejletonistycznych dla użytku epissiera. Zajmowano się jednak niemi gorliwie — aby twórczość obniżać, wielkość sprowadzać do miary krawców fejletonowych i cyrulików. Z tą tendencyą zgadzał się frazes hołdu i uwielbienia idealnego, z jakim do mistrzów przystępowano oficyalnie, aby znowu przy każdej sposobności używać ich za narzędzie utylitaryzmu. W rezultacie wytwarzało to krytykę idealistyczno-realistyczną, pozbawioną podstaw

filozoficznych i probierzy artystycznych, analizującą treść utworów — najczęściej ze stanowiska korzyści partyjnych, i w ich interesie przechodzącą do porządku dziennego nad błędami artyzmu. Teoretyczne kwestye sztuki mało ogół obchodziły; Witkiewicz, zajmujący się zresztą tylko malarstwem, interesował, jako cięty i skandalizujący polemista — innych wybitnych teoretyków sztuki nie było. Z przekładów wydano *Filozofię sztuki* Taine'a i krytykującego go Hennequina. W r. 1892 przetłómaczono *Estetykę* Verona, najtęższy w literaturze podręcznik realizmu; dopiero w r. 1903 przełożono *Zagadnienia estetyki* Guyau'a, który szlachetnym polotem ducha i intenzywizmem życiowym godzi indywidualizm z duchem społecznym, a sztuce wieszczy przyszłość naukową i filozoficzną bez uszczerbku dla poezyi. Pisma te zbyt wielkiego wpływu nie wywarły. Krytyka pozostała przeważnie eklektyczną — z aspiracyami do realizmu, pod czem rozumiano przedewszystkiem przedmiotowość, walkę z wybujałą fantazyą, z »hypertrofią uczucia«, z wszelkiemi wycieczkami w »mgliste« sfery ponadziemskie. Na tych punktach stykali się krytycy wszystkich prawie obozów, na tym punkcie wszyscy byli realistami.

Około r. 1890 występuje już jednak przeciw realizmowi w artystycznych centrach Europy, głęboka, wszechstronna, reakcya. Coraz więcej umysłów zaczyna dzieło artyzmu rozpatrywać ze stanowiska, o ile ono zawiera pierwiastki metafizyczne. Sztuka ma znowu — jak dawni idealiści mniemali — być okienkiem ku nieskończoności, wiązać ziemię z niebem.

Reakcya ta nastąpić musiała, jako konsekwencya zmieniającego się na korzyść idealizmu poglądu na świat coraz to znaczniejszych grup filozofów i przyrodników. Materyalizmowi, który sam był metafizyką, wstydzącą się swej nazwy i którego wyrazem artystycznym był naturalizm, Du Bois Reymond i Albert Lange cios zadali śmiertelny; na czoło roztrząsań filozoficznych wysunęła się przedewszyst-

kiem kwestya teoryi poznania. Powstała z cieniów wielka postać Kanta, który świat z zewnątrz nas przerzucił w państwo doświadczenia naszego wewnętrznego. Na pogląd ten pisze się coraz więcej myślicieli; Helmholtz, dokonawszy wiekopomnych swych badań nad optyką, uznaje, że »poza nami, istotami czującemi, niema jasności i ciemności, niema barw«; dla Hipolita Taine'a świat zewnętrzny jest halucynacyą. »Z tak zwanej materyi — oświadcza psychofizyolog Ziehen — dla badacza przyrody pozostały jedynie punkty w przestrzeni, rozważane, jako środki sił, mogących wywoływać uczucia nasze lub je zmieniać. Materya ta, pomijając jej hypotetyczny związek z czuciami naszemi, pozostaje dla nas ostatniem *x*«. Względność tę poznania akcentuje też cała grupa biologów-neowitalistów, od których krok już tylko do metafizyki; Bunge formułuje neowitalizm psychiczny, jako »prawo, iż jeden i tensam proces świata zewnętrznego, jedna i tasama rzecz sama w sobie, działając na różne nerwy zmysłowe, wywołuje odmienne czucia, a różne bodźce, działając na ten sam nerw zmysłowy, wywołuje zawsze takiesame czucia, a więc procesy w świecie zewnętrznym nie mają nic wspólnego z naszemi czuciami i wyobrażeniami, świat zewnętrzny jest dla nas księgą siedmioma pieczęciami zamkniętą, a jedyne, co bezpośrednio jest dostępne naszemu spostrzeganiu w poznawaniu — to stany i procesy własnej naszej świadomości«.

Do Kanta wróciliśmy więc i Schopenhauera, dla których świat jest wyobrażeniem. Ale jest też czemś więcej. Co jest tem *x*, dostarczającem naszym wrażeniom treści? Pozytywizm pytania tego poprostu nie dopuszcza A i dzisiaj broni się przeciw poruszaniu kwestyi »rzeczy samej w sobie«. Kierunek empiryokrytyczny Edwarda Macha i Ryszarda Avenariusa pragnie »na podstawach czystego doświadczenia« dawać przedewszystkiem przedmiotowe opisy zjawisk, z wykluczeniem wszelkiej »gmatwającej przedmiot«

metafizyki; ale rzecz jasna, że kierunek ten, to wyraz smutnej rezygnacyi, że to niemoc podniesiona do systemu, że ducha ludzkiego nie zaspokoi, jak go nigdy nie zaspakajał empiryzm i agnostycyzm. I znowu z pośród przyrodników pojawiają się nowe systemy filozofii metafizycznej. Nie tak zawieszone w powietrzu, jak spekulacya idealistów romantycznych, oparte na wszystkich zdobyczach współczesnej wiedzy doświadczalnej, rozpoczynają tam, gdzie owa wiedza kończy, od owego zewnątrz, którego — jak dotąd — żadne doświadczenie nie dotknęło, i snuje tutaj swoje systemy oczywiście subjektywne, oczywiście niesprawdzalne, ale najzupełniej uprawnione, o ile nie pozostają w sprzeczności z wynikami umiejętności ścisłych; bardzo pożądane, o ile po analizie — będącej treścią wiedzy empirycznej — dają całość, obraz wszechświata, syntezę. Systemy takie zbudował fizyolog Lotze, założyciel psychofizyki Fechner; każdy z nich wychodzi poza fakty, dane doświadczeniem; inaczej filozoficznego poglądu na świat zbudować niepodobna. Objąwszy całokształt wiedzy empirycznej współczesnej, jak — prócz Spencera — nikt drugi dzisiaj nie zdołał, Wilhelm Wundt przyjmuje Schopenhauerowską wolę, jako metafizyczną zasadę bytu i stawania się. Znakomity chemik Wilhelm Ostwald głosi »przezwyciężenie naukowego materyalizmu« i usuwając z nauki pojęcie materyi, uważa wszystkie zjawiska, zarówno materyalne, jak i psychiczne, za objawy energii; jakby kontynuując filozofię romantyków, tensam Ostwald rozpoczyna wydawnictwo Roczników filozofii natury. Materyalizm pierwotny traci zupełnie podstawę, zmienia się, uduchawia, przemienia w monizm panteistyczny, w panpsychizm. Jeden jest tylko *Deus sive natura* — jak nauczał Spinoza — a ciało i dusza to dwa atrybuty jednej i tejsamej substancyi; z zewnątrz ciało, z wewnątrz dusza — określił Schopenhauer; koło, obserwowane z wewnątrz, jest wklęsłe, z zewnątrz — wypukłe, tłómaczył Fechner; istota

pozostaje niezmieniona. Gdzie jest ciało, jest i duch. Co się dawniej roiło poetom, staje się formułą ludzi nauki. Przeczuwał to H. Taine, kiedy w *Hist. literatury ang.* pisał: »Czyliż niema jakiejś wspólnej natury między wszystkimi żyjącymi tego świata? Niewątpliwie każda rzecz ma duszę, ma duszę i wszechświat; jakąkolwiek będzie dana istota, czysto materyalną, czy myślącą, określoną czy nieokreśloną, zawsze z poza jej formy zmysłowej przebija się jakiś tajemniczy byt esencyonalny, coś boskiego, co dostrzegamy tylko w przebłyskach podniosłych, ale czego nigdy nie jesteśmy w możności uchwycić i zgłębić«. Forel wywodzi: *(Gehirn und Seele)*, że wszystkie prapotęgi zorganizowanych jestestw znajdują się już w naturze nieorganizowanych — temsamem także potencyalność duszy; można więc mówić o embryonie duszy komórki, atomu etc. — przyczem nie należy oczywiście tych pojęć humanizować«. Jeden z twórców biologii nowożytnej, Ernest Haeckel, buduje drabinę rozwojową duszy od najprostszej komórki do najwyższego organizmu ludzkiego; u istot jednokomórkowych jest psychoplazma albo identyczna z żyjącą protoplazmą lub z jedną jej częścią; u zwierząt niższych, nie posiadających jeszcze nerwów i organów poszczególnych zmysłów, psychoplazma nie dochodzi jeszcze do samoistnego rozwoju; u człowieka i zwierząt wyższych skutkiem wysoko posuniętego podziału pracy w organach i naczyniach, staje się ona neuroplazmą, funkcyonuje, jako dusza«... Dochodzimy w ten sposób do panteistycznego monizmu; materyalny świat ciał i niemateryalny świat duchowy tworzą jeden i tensam wszechświat; jedyny, nierozdzielny, i wszechogarniający...

Świat ten starają się przeniknąć na swój sposób mistycy wszelkiego rodzaju. Z końcem lat ośmdziesiątych krzewią się ich nauki bujnie w Niemczech, Francyi, Anglii — z zabarwieniem raz teozoficznem, to panteistyczno-monistycznem. Oschły racyonalizm okresu poprzedniego ustąpił bo-

gatemu życiu uczucia, które nie podporządkowując się rozumowi, stara się być jego skrzydłem i równouprawnionym towarzyszem. W jego świetle wracają do życia dawno zdaje się zamarłe wiary, czary, »zabobony«, stary mesmeryzm odżył, jako hypnotyzm i zajął poważne stanowisko w nauce; romantyczne sny, przeczucia, suggestye zmysłowe zyskują umotywowanie i sprawdzenie naukowe, zmartwychwstaje nawet wiara w wieczną wędrówkę dusz; teoryę Weissmanna o ciągłości protoplazmy tłómaczą sobie niektórzy, jako nieśmiertelność egzystencyi — niebawem będzie Nietzsche opiewał *die ewige Wiederkehr* z całym czarem roztęsknionej, religijnej swej natury...

Dokąd doszliśmy z pierwotnego stanowiska, którem była filozofia pozytywistyczna, zamykająca oczy i uszy na wszystkie zagadki bytu z poza zakresu doświadczenia, wierząca tylko w operacye rozumowe, odcinająca od natury człowieka, dumnego ze swojej inteligencyi, będącego tylko inteligencyą! Przemiana wszystkich wartości a jakkolwiek o jednolitości syntezy mowy niema — jedno jest widoczne: ciążenie filozofii do idealizmu. Duszy ludzkiej zaciasno w tej klatce, w której ją chciał zamknąć empiryzm, ulatuje ona znowu w bezgranicza, kosmos jej ojczyzną. Ulatuje — nie przestając opierać się silnie o ziemię, jako o punkt operacyjny, i w tem różnica między idealizmem współczesnym a spekulatywnym.

A gdy podobne prądy zauważyć się dają w filozofii, a nawet wśród przyrodników, co dziwnego, że budzą się w sercach intuicyonistów tych urodzonych, którymi są wszyscy artyści prawdziwi, że metafizyka przenika znowu do państwa, skąd ją naturalizm był wygnał: do sztuki, a znajduje teoretyków swoich także wśród krytyków literackich.

Sztuka z aspiracyami metafizycznemi, sztuka — pośredniczka między zmysłami człowieka a absolutem, nigdy właściwie nie wygasła, a nawet w okresie zupełnego rozparoszo-

nia się naturalizmu — w katakumbach żyła. Ba, pierwiastki metafizyczne dadzą się odkryć w dziełach najwybitniejszych naturalistów, o ile ci prawdziwymi byli artystami. Gęsto one rozsiane wśród dzieł Balzaca, a gdy Zola-teoretyk wyświeca je z krainy sztuki niemiłosiernie — Zola-artysta odczuwa je i wciela nieraz w sposób genialny. I tchnienie czuć metafizyczne w obrazach gigantycznych żywiołów przyrody lub kategoryj społecznych, które u niego zastępują rolę starożytnego Fatum, i ostatecznie metafizyką jest ów ton wspaniałego panteizmu, jakim dyszą jego pejzaże niektóre, zachwyty i uniesienia nad życiem natury. A gdy nawet sztuka naskórkowa fotografów i machin najbardziej tryumfowała — żyli pisarze, gardzący powszedniością i trywialnością kopistów życia, marzyciele i mistycy, poszukiwacze osobliwych dreszczów i wyławiacze rzadkich pereł, po które spuszczają się w otchłanie duszy, intuicyą sięgają w zaświaty, budują systemy uczuciowe i fantastyczne, pełne tajemnic boskich... Młodzi, krewni po duchu Edgara Poe i Baudelaire'a, czciciele Wagnera i Villiers de l'Isle-Adama, Verlaine'a i Mallarmé'go, mistycy i metafizycy, artyści i ezoterycy, lubo nieraz prawdziwie francuskiem kabotyństwem podszyci, zdobywają nareszcie kawiarnie literackie, od roku 1884 mają pismo własne *La Revue-Independante*, wojują coraz bezwzględniej ze »starymi«; okrzyczani za »dekadentów« — przyjmują to pogardliwe miano, w rzeczywistości zbiorową ich cechą jest symbolizm. Podług ich teoretyka, Gustawa Kahna, symbolizm przywraca człowiekowi współczesnemu, choremu na »zupełny brak ciekawości dla boskich tajemnic« (określenie Morice'a) — »utracony zmysł tajemnicy«, bierze pod uwagę »olbrzymią część Niewiadomego, które nas otacza«, zaś jako technika działa przedstawianiem »w książce lub poemacie teoryi faktów uczuciowych lub umysłowych zapomocą najbardziej charakterystycznego z tych faktów«. Mnożą się manifesty, teorye, czasopisma, polemiki. Kahn swoją poetykę wydał w roku 1888; w 1891 roku Huret urządza »an-

kietę o ewolucyi piśmienniczej«, która, wojownicza i bezwzględna, wyjaśnia prądy najnowsze i kierunki; wcześniej trochę wydał Karol Morice: *La literature de tout à l'heure*, w której filozofia i poetyka nowej szkoły bardzo szczegółowo są skreślone. Ruch ten, przekroczywszy granicę, zatrzymał się nasamprzód w Belgii i tam pobudził do twórczości w nowym duchu całą falangę młodych. Już w roku 1887 wydała *La Jeune Belgique* antologię: *Parnasse Jeune Belgique*, gdzie były zadatki wszystkich charakterystycznych cech Maeterlincka i jego ideowych przyjaciół. Na widowni zajaśniała nowa sztuka a na sztandarze jej wypisane hasła metafizyki i symbolizmu. Po realizmie i naturalizmie, które były sztuką środowisk i fizyologią ciał — nastał czas sztuki filozoficzno-symbolicznej. Jest ona »sztuką«, chce działać na fantazyę, uczucie, duszę, nie na nasz zmysł interesów społecznych — tem się różni od utylitarystów, różni się jednak także od realistów — ideami. Odrzuca hasło Zolowskie natury przez pryzmat indywidualny, ale zawsze z zewnątrz widzianej; hasłem jej stała się synteza tak zewnętrznej, widzialnej, jak i transcendentalnej strony bytu. Równocześnie musiał zmartwychwstać kult »tajemnic eleuzyjskich«; do psychopatyi zdegradowany geniusz okrył się znowu jasnością promienia, a z nim wszystkie, przez trzeźwy rozsądek pogardzane stany egzaltacyi, natchnienia, ekstazy, »szału boskiego«, twórczości pozaświadomej etc. Odrodził się romantyzm — odpowiada mu uprawniona przez naukę krytyka romantyczna, w założeniach i celach metafizyczna.

II. Miriam.

Gdy w Paryżu i na ziemi belgijskiej odbywały się te zapasy o nową sztukę, bawił tam dla studyów artystycznych przybyły z Warszawy ex-redaktor *Życia*, Zenon Przesmycki-

Miriam. I niewielu zapewne Francuzów śledziło te zapasy ideowe z takiem, jak on, gorączkowem zajęciem i bezinteresownem umiłowaniem; w co weseli, rzadko wolni od blagi paryżanie, wkładali kawał duszy, on włożył całą powagę myśli, całą swą istotę duchową. Z czcią i namaszczeniem kapłańskiem zawsze pragnął służyć sztuce; z kapłaństwem tem istotniejszem, że po szukaniu i błądzeniu znalazłszy bóstwo — przejął jego dogmaty zbożnie, stosuje je żarliwie, ale dosłownie, bez prawdziwego krytycyzmu i bez samodzielności.

Wanderjahre, czasy szukania i łamania się, trwały stosunkowo niedługo. Redagując w Warszawie *Życie*, Miriam różnił się od innych pisarzy literackich warszawskich większym zapałem i miłością dla Piękna, ale w pojmowaniu tego piękna i określaniu stosunku jego do życia, nie odbiegał zasadniczo od panujących pojęć realistyczno-społecznych; więcej tylko, niż inni, zwracał uwagę na wyrobienie formy. Miriam-twórca przedstawia się jako »intelektualista o duszy wysubtelnionej i wrażliwej na piękno we wszystkich kształtach, zatem też na piękne konstrukcye umysłowe«; zaś »brak bezpośredniości w odczuwaniu, przepuszczenie wszystkich wrażeń przez filtr rozumu, nadaje poezyom jego pewną akademickość, ze wszystkiemi dobremi i ujemnemi cechami tego pojęcia«. Do nich należały też pierwiastki kosmopolityzmu i arystokratyzmu. Miriam-teoretyk ten sam posiada charakter.

Charakter ten musiał go rychło odwieść od pojęć i tradycyj warszawskich, oderwać od tendencyjności społecznej i realizmu jednostronnego; naturze jego odpowiada więcej sztuka wzniesiona ponad życie, sama sobie celem będąca i środkiem, wypływ nietylko żywiołowych potęg duszy, ile rozważającego, panującego nad bezwiedną twórczością intelektu. W roku 1891 zaczął Miriam, pod pseudonimem »Jan Żagiel«, ogłaszać w *Świecie* krakowskim fejletony artystyczno-literackie p. t. *Harmonie i dysonanse*. Poświęca je prawie wyłącznie krytyce literackiej. Przedewszystkiem zaznacza z całym

naciskiem charakter artystyczny sztuki. »Jeżeli mówię, że literatura jest sztuką, chcę przez to zaznaczyć — z jednej strony, iż ma ona cel swój własny i nie jest bynajmniej narzędziem jedynie do przeprowadzenia tych lub owych idei, czy tendencyj, bądź narodowych, bądź moralnych, bądź społecznych, bądź naukowych; z drugiej zaś, iż ma ona właściwe sobie, do urzeczywistnienia celu tego prowadzące środki zarówno wewnętrzne, jak i czysto techniczne, których świadomość jest istotnemu artyście literackiemu nieodzownie potrzebna, czyli że — podobnie jak w innych sztukach — (malarstwie, rzeźbie, muzyce i t. d.) — natchnienie samo, popęd, intuicya, talent, łaska Boża, bez systematycznej, do zakresu celów i środków literatury odpowiedniej szkoły, nie wystarczają«.

To podkreślanie szkoły jest dla intelektualisty bardzo charakterystyczne. Człowiek kultury zabił w sobie wszelką bezpośredniość intuicyi twórczej, przestał jej wierzyć, bać się jej — uznaje tylko twórczość świadomą i uregulowaną.

»Ale — rozumuje dalej — literatura nietylko cel swój odrębny posiada, lecz i własne, odrębne do urzeczywistnienia go środki. Z tych, jedne znajduje artysta w sobie samym, w duchu własnym; drugich, które są uzupełnieniem tych pierwszych koniecznem, musi szukać naokoło siebie, poza obrębem swej istoty. Do rzędu tych pierwszych należy to wszystko, co *vox populi* zowie głosem wewnętrznym, ogniem bożym, łaską bożą,zdolnością, geniuszem, talentem, natchnieniem, inspiracyą i t. p., a co dałoby się streścić w ogólnym terminie siła twórcza, wytłómaczyć zaś przewagą wyobraźni nad innemi ducha władzami. Literatura piękna, czyli poezya w obszerniejszem słowa znaczenia, niema wcale jakiejś specyalnej odrębnej dziedziny; ogarnia ona cały świat, całe życie, całą istotę ludzką — ale różni się od nauk ścisłych, filozofii, historyi, sposobem traktowania przedmiotu. Tam wszystko jest pojęciem, myślą — w poezyi wszystko wyobrażeniem (!), obrazem. Myśl poetycka jest przeobrażeniem myśli abstrakcyjnej

w kształty konkretne, zamianą myśli w obraz — a tego przetworzenia dokonywa właśnie potężniejsza, niż u innych ludzi, wyobraźnia. Sama wszakże siła twórcza nie wystarcza. Jak świadczy doskonałe porównanie z nieuczonym śpiewem ptaka, jest to dopiero instynkt ślepy, nieświadomy, a więc sam przez się do stworzenia rzeczy szerszych, skończenie i świadomie rzeczy pięknych, niezdolny. Najczęstszym powodem kładzenia nacisku jedynie na natchnienie jest popularny bardzo, niestety, ale absurdem estetycznym będący komunał, iż kto głęboko czuje, większym jest poetą od wielu poetów książkowych. Przedewszystkiem ściśle biorąc, nie uczucie jest źródłem twórczości, lecz wyobraźnia, ale i ona daje twórcy tylko myśl surową, zamkniętą w jego duchu i jemu jedynie znaną, podobna do tego bloku marmurowego, przed którym rzeźbiarz stoi w zadumie. On sam widzi już w niekształtnej tej bryle posąg wspaniały, potężny, wytwór piękna i mocy — ale jak go stamtąd wydobyć, jak ten kształt cudny, który w wyobraźni mu błysnął, światu całemu uwidocznić i dać na podziw, jak wcielić dzieło, które dotąd widmem jest tylko jego ducha? To — wskazuje mu sztuka, szkoła sztuki«.

Znowu ten sam punkt widzenia, uogólnianie własnego ja. Dwukrotne akcentowanie, że źródło twórczości spoczywa w wyobraźni, psychologicznie nie da się absolutnie udowodnić i świadczy ponownie o zupełnem przeoczaniu poezyi lirycznej, będącej tylko wypływem uczucia; wszelka poezya będzie przedewszystkiem syntezą wszystkich władz duszy. Co dalej w tym artykule uderza, to brak stanowiska metafizycznego. Miriam nie zamyka poezyi w jakiejś specyalnej, odrębnej dziedzinie — świat, całe życie każe jej ogarniać. Podobne zajmuje stanowisko wobec krytyki literackiej.

Krytyk — podług Jana Żagla — nie jest samodzielnym twórcą, lub odtwórcą, ale czyto występuje w roli sędziego, jak do dzisiaj poniekąd się dzieje w krytyce czysto estetycznej, czy też — w iluzorycznej zresztą — postaci tłómacza

i wyjaśniacza jedynie, jest zawsze pośrednikiem między literaturą i publicznością. Krytyk rzeczy współczesnych, dzieł autorów żyjących, ogranicza się z konieczności do analizy estetycznej, uzupełniając ją conajwyżej wykazaniem związku wewnętrznego między taką lub inną zasadniczą stroną rozbieranego utworu a ogólnym nastrojem duchowym społeczeństwa i narodu. »Niemożliwą zaś wprost jest analiza psychologiczna, raz z powodu zupełnego najczęściej braku danych o autorze, a powtóre — gdyby te nawet były pod ręką — z obawy popełnienia nieprzystojnej, a czasem karygodnej niedyskrecyi. Jakkolwiek wszakże krytyka teraźniejszości, zapełniająca przeważnie łamy dzienników, nie ma ostatecznie — jak widzieliśmy — innego zadania nad ocenę czysto estetycznej natury, niemniej przeto zadanie krytyka nie jest — i w tym zakresie — bynajmniej tak łatwem i dla każdego dostępnem, jakby się zdawać mogło. Przedewszystkiem musi on posiadać względnie znaczny bagaż wiadomości, być otrzaskanym z teoryami i prądami estetyczno-literackiemi wszystkich epok i czasów i znać nietylko piśmiennictwo swoje ojczyste, lecz i wszystkie wybitniejsze literatury obce, zarówno nowożytne, jak wieków minionych. W ten sposób dopiero osiąga on pewną możność wniknięcia w najgłębsze tajniki myślowe i techniczne utworów, jakie później przyjdzie mu oceniać: robienie przeróżnych zbliżeń i porównań i wskazywanie przez to stron wybitnych, charakterystycznych, oryginalnych danego dzieła, zstępowania w razie potrzeby do źródeł i odkrywania choćby przypadkowych nawrotów myśli; sądzenia zarówno o całościach i kompleksach, jak o szczegółach i pierwiastkach; rozświecania za pomocą zbliżeń, wniosków i analogij dróg ducha swego czasu; wyprowadzania, wreszcie, na podstawie całego szeregu podobnych rozbiorów, ogólnych reguł i zasad, a niekiedy i wniosków na przyszłość. Wszystkiego tego jednak nie dość będzie, jeśli krytyk nie wyrobi sobie pewnej własnej, wyrozumowanej i popartej odpowie-

dnim argumentem filozofii sztuki. Przedewszystkiem, bez niej, sam zgubiłby się w chaosie materyałów, o których mówiliśmy powyżej. Powtóre zaś, zadaniem krytyki jest właśnie oparta na wyszukiwaniu dla wrażeń naszych motywów i usprawiedliwień ogólniejszego porządku, gradacya i klasyfikacya, czyli, jednem słowem, sądzenie dzieł sztuki. Musi on zatem sądzić; że zaś sąd estetyczny jest zawsze osobistym, podmiotowym, przeto krytyk winien wyznać śmiało swe zasady, aby wydając następnie taką lub inną ocenę danego dzieła, zostawić czytelnikom nie platoniczne prawo, lecz istotną możność kontroli, obrachowania się z tem zdaniem osobistem i zwalczania go w razie chęci i potrzeby. Nie mające silnej podstawy bez takiej osobistej, zakończonej filozofią sztuki, empiryczne wrażenia pseudo-krytyków nie mają żadnej wartości i powagi. Tyle co do szkoły, jaką każdy aspirant na krytyka przejść powinien. Obok tego wszakże, krytyk, chcący zasłużyć na uznanie, musi nieodzownie posiadać pewne specyalności umysłu, wrażliwości charakteru. Przedewszystkiem potrzebna mu niezłomna rzetelność literacka, polegająca na niepodawaniu oceny estetycznej wpływom swoich przekonań moralnych, obyczajowych, społecznych itp. — tj. na zdolności przemagania swych antypatyj tego rodzaju i oddawania zasługującemu na to pod względem artystycznym, choćby gdzieindziej co do przekonań najgoręcej zwalczanemu przeciwnikowi, całego należnego mu hołdu i podziwu. Dalej, musi on mieć odwagę nieuchylenia czoła przed ubóstwianemi przez tłumy bożyszczami, a rehabilitowania niesłusznie przez też tłumy zapoznanych i wyklętych. Obok tych dwóch cech postawić jeszcze należy umiarkowanie, niedozwalające znęcać się zbytnio nad potępianemi, oraz godność własną, broniącą od zbytniego płaszczenia się przed wielkościami, która jednak nie powinna przeradzać się w pychę. Wreszcie, umysł szeroki i giętki, subtelny i przenikliwy, otwarty nawet na najdalsze od ideałów własnych i gustów rządzących pojęcia rzeczy; wrażli-

wość na wszelkiego rodzaju objawy piękna, pozwalająca równie dobrze odczuwać zalety i wagi klasyków jak romantyków, idealistów, jak realistów; łatwość w oryentowaniu się śród najsprzeczniejszych prądów teoryi — i — że to nawet dodam — oryginalność, ba nawet pewien artyzm pióra są nieodzowne«.

Żądania i wzkazówki — jak widzimy — bardzo racyonalne, bardzo słuszne, ale nie zawierające żadnej zasady rewolucyjnej, najmniej zaś metafizycznej. Miriam nie żąda od krytyka specyalnego wyznania wiary, ba, specyalnego wykształcenia filozoficznego, monistycznego światopoglądu prawie śladu tu niema; są natomiast antynomie, jak stwierdzanie absolutnej podmiotowości naszych sądów estetycznych i szukanie »dla wrażeń naszych motywów i usprawiedliwień ogólniejszego porządku«; jest uznanie dla Zoli jako że »w *la bête humaine* cel czysto artystyczny nie przewyższa, naturalnie, i nie usuwa tendencyj dokumentysty, bo byłby to przewrót za radykalny, ale stanowczo je równoważy«. Pod każdym względem — eklektyk.

Aliści w tymsamym roczniku (1891 *Świata*), równocześnie z seryą *Harmonii* i *Dysonansów* zaczął Miriam drukować rozprawę o Maeterlincku, rzecz istotnie w dziejach naszej krytyki pamiętną i przełomową. Dokonał w niej czynu cechującego każdą rewolucyę: wprowadził nową zasadę. Da się ona streścić w zdaniu: wielka sztuka jest w treści swej zawsze metafizyczną a w formie symboliczną.

Pielgrzym znalazł sanctuarium, poszukiwacz — skarb upragniony. Prowadziła ta droga przez wszystkie organa prasowe ówczesnych młodych w Paryżu i Brukseli, przez wszystkie manifesty i efemerydy, przez dzieło Maurice'a i wyznania oraz listy Maeterlincka, przez filozofię Karola du Prela oraz dawnych mistyków. We wszystkich zasadniczych ideach, głoszonych przez Miriama wówczas, jak zresztą i później, trudno chyba o jedną, któraby była płodem samodzielnej pracy myśli; wszystkie mają swe źródła w wspomnianej lekturze,

wzbogaconej potem poznaniem innych estetów i filozofów — najmniej polskich. Umiał jednak Miriam wzięte od drugich idee powiązać w jeden systemat, podstawowe jego punkta proklamować, jako niewzruszone dogmaty, i dogmaty te głosić z stanowczością i siłą przekonania, nakazującą posłuch i poszanowanie.

Nową sztukę uważa Miriam za naturalną a dobroczynną reakcyę przeciw materyalizmowi w filozofii a naturalizmowi w sztuce. Zewnętrznem one, mechanicznem i płaskiem ujęciem cząstki zaledwie człowieka i świata, gdy artysta powinien sięgać ukrytego w nim *mare tenebrarum*, wiążącego go z tajniami odwiecznemi. Czyni to poezya młodej Belgii, przedewszystkiem Maeterlinck.

»Głąb zatem wewnętrzna, nieskończoność ukryta na dnie, oto co według Maeterlincka, jest, obok właściwej naturom poetyckim umiejętności ich oddania, najważniejszym z warunków i najpierwszem ze źródeł piękna poetyckiego. I jestto — być może — zaczątek najprawdopodobniejszej i najmożliwszej do konsekwentnego przeprowadzenia definicyi tego ostatniego. Po runięciu wszystkich pojęć i określeń absolutnego piękna a wobec nieodzownej potrzeby jakiegoś kryteryum przy ocenie dzieł sztuki (bez niego bowiem wszelki sąd krytyczny byłby mniej usprawiedliwionem, empirycznem lub więcej umotywowanem, umiejętnem, filozoficznem zdaniem indywidualnem) — ta miara, jako najzgodniejsza ze stwierdzonym faktem wiekuistości tworów geniusza, lecz zarazem ciągłej ewolucyi form i postaci piękna, zdaje się jedynem pryncypium, dającem się przeciwstawić pozytywnemu, i zresztą, bynajmniej, kwestyi nierozwiązującemu aposteryoryzmowi i odpowiadającem jako tako na tajemnicze: dlaczego? dlaczego to jest pięknem a tamto brzydkiem? czemu tego zwiemy geniuszem, a tamtego talentem? dlaczego stopniujemy, określając jeden utwór jako rzecz piękną, a drugi —

jako arcydzieło? Co tym, arcydziełami zwanym tworom geniusza ludzkiego, wiekuiste w świecie piękna zapewnia życie«.

Zasady te nie są właściwie nowe.

»Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty. Ongi była taką nieświadomie, gnał ją ku temu instynkt geniuszów; dziś — może pobudzona przykładem śmiałych pionierów nauki, którzy, rzucając się zuchwale w otchłanie nieznanego, jęli badać tajemnicze objawy śmierci, snów, instynktów, hypnozy, magnetyzmu, siły psychicznej i t. p. — staje się nią świadomie«. Entuzyastycznie wita Miriam objawy ostatnie w nauce, stwierdzające rozmaite zjawiska dotąd za nadnaturalne, cudowne, poczytywane. Mistycyzm to, ale mistycyzm naukowy, wyznawany przez poetów szczególnie romantycznych oddawna, dzisiaj odrodzony, jako nowy, pierwszy po romantyzmie rzeczywisty etap w rozwoju poezyi, bo doktryna naturalistyczna, dzięki jednostronności swej, stanowi objaw reakcyi jedynie, nie zaś szczebel dalszy w drabinie ewolucyjnej«. Mistycyzm ten naukowy wskazuje: że świadomość nasza obejmuje zaledwie szczupłą wysepkę nieskończonego morza tajemnic świata, że uczucie, które nas zbliża do nich zapomocą przeczuć, transów, »czarów« i t. d. nie jest bynajmniej majakiem pustym, owszem kryje prawdy, przez naukę dzisiejszą stwierdzone, że człowiek jest miryadem węzłów z światem zagadek, z naturą, złączony... Na swój sposób wyraża tosamo poezya — nie abstrakcyami i rozumowaniami, lecz usiłując »w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywy nieskończoności, specyalnemi dotknięciami pędzla poetyckiego maskować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzeń czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać«. Poezya — konkluduje tedy

Miriam słowami Bernarda Lazare'a — »jest sztuką zamykania symbolów w jasnych zupełnie zdaniach i ukrywania tajemnic w łonie obrazów konkretnych«. Wszystkie te cechy posiada twórczość Maeterlincka, którego też wielbi Miriam, jako nader głęboki umysł metafizyczny i jako dramaturga, co sztukami swojemi odsłaniając obie strony istoty ludzkiej: oblicze zmysłowe i oblicze transcendentalne, wzbogacił sztukę niesłychanie; pomysł to bowiem »nowy, olbrzymio nowy, stanowiący rewolucyę istotną w dziedzinie pojęć i dramaturgii«.

Co za różnica głęboka między poglądami Miriama a niedawno wygłoszonemi ideami Jana Żagla! Ten twierdził, że »sąd estetyczny jest zawsze osobistym, podmiotowym«, teraz zaś mamy cały system zasad, stałych i niezłomnych, stanowiących kryteryum każdego dzieła sztuki. Wprzódy żądało się od krytyka wyrobienia sobie »pewnej własnej, wyrozumowanej... filozofii sztuki«, obecnie mamy tę filozofię sformułowaną, dogmatyczną, a poza nią — *non est salus*. Szeroka skala estetyczna, z którą poprzednio mieliśmy do czynienia, obecnie już zatracona; na samym wstępie swego studyum pogardliwie odrzuca Miriam wykwitłą z przesycenia się naturalizmem sztukę, której cechami senzualizm, wrażenia plastyczne, obserwacya świata zewnętrznego; zajmuje go tylko świat ezoteryczny. Z całej plejady młodej Belgii tylko głównego reprezentanta tego kierunku podnosi, pomijając zupełnie n. p. takiego Emila Verhaerena, gdyż źródła jego utworów biją z czeluści społecznych, lubo skarga jego i rozpacz sięgają nieba.

Z biegiem czasu zasady te Miriama ustaliły się w kodeks niezłomny, gdy teoretyczny jego wyraz nieraz jeszcze się waha. W licznych rozprawach i polemikach, rozrzuconych w *Chimerze*, przykłada Miriam wysoką swą miarę do dzieł literatury bieżącej lub niedawnej i demonstruje wszystkie silne i słabe strony swej metody. W czasie rozprzężenia pojęć, szczególnie estetycznych, w społeczeństwie, które

w dziedzinie sztuki pozwala królować reporterom i specyalistom od hygieny i służby partyjno-społecznej — potęgą, dobroczynną potęgą jest wysoka miara ideowo-artystyczna, żądająca od tworów sztuki — rozległej perspektywy filozoficznej i doskonałości w wykonaniu. Słońce to może się jednak odbijać także w kropli rosy, dyament może się znaleść w rudzie czarnej. W Miriamie tkwi zbyt głęboko parnasczyk i arystokrata ducha, by w praktyce miał to uznać. Ponad wszystkiemi teoryami i przekonaniami jest człowiek, splot instynktów i predyspozycyj psychicznych, a ten u Miriama źle się czuje na glebie czarnej ziemi, choć tu należy najwspanialsze kolumny ducha opierać, stąd pod niebo mogą wystrzelać; odpowiednio też w praktyce zmodyfikował sobie teoryę.

Przedewszystkiem dał socyologię sztuki. Jak wszystko u Miriama — nie jest i ona oryginalna; zasadniczą jej podstawą akcentowany zawsze przez romantyzm, antagonizm między »poetą a światem«, geniuszem a tłumem. Sprzeczność ta istnieje — to nie ulega wątpliwości; śledzić ją można od zarania dziejów ludzkości, całą historyę kultury ludzkiej można pod jej kątem widzenia napisać. Jednakowoż nie ulega też wątpliwości, że gdy chodzi o salwowanie ducha, który *flat ubi vult*, to przedewszystkiem należy zburzyć wszystkie stojące mu na przeszkodzie szranki i ograniczenia, aby mógł wypowiedzieć się z całą swobodą i siłą. Warunki te w znacznej mierze wywalczyła rewolucya francuska: przyniosła ludom europejskim wolność ducha i wolność zewnętrzną. Przedstawiciel ducha twórczego nie ma dziś już przed sobą w perspektywie stosu gorejącego; ani on, ani dzieło jego nie zostaną już publicznie ręką kata spalone. Zdobycz to ducha nowożytnego owa społeczna swoboda, gdy zadaniem przyszłości jest uniezależnienie jednostki, więc i siły twórczej, pod względem ekonomicznym, aby niczem nieskrępowana mogła się oddawać swemu powołaniu. Upadnie w ten sposób najbardziej upokarzająca zawisłość geniuszu od tłumu, a po-

czątek dała już rewolucya francuska. Rzeczy to tak proste, iż zdawałoby się, iż każdy powinien je uznać — Miriam woli jednak powtarzać stereotypowe zawodzenia wzorów swych francuskich, przemieniających arystokracyę ducha w społeczną. »Rewolucya francuska — biada w naczelnym artykule *Chimery* — stawiając zasadę równości i znosząc różnice klas, zniosła zarazem wysoką kulturę duchową stanów uprzywilejowanych, a nie dała jej stanom wyzwolonym, schłopiła szlachtę, a nie uszlachciła ludu. Skazując pierwszą na brutalną, cielesną walkę o byt, odebrała jej możność, chęć a z czasem i zdolność odczuwania głębokich, subtelnych rzeczy duchowych; pozbawiając drugi prostoty, ciszy, elementarności pierwotnego człowieczeństwa, które pozwalało mu odczuwać a wprost i wydawać z siebie wielkie imperatywy Nietzschego, dała mu za to poziome jego pragnienie wygodniejszego żywota, płaskie zazdrości i niechęć do wszystkich niepojętych mu uskrzydleń duszy. Stopniowy, coraz szerszy zalew demokracyi prowadził dalej to dzieło«. Socyologia to oczywiście, nie licząca się z elementarnymi faktami historyi. Francya i wogóle Europa przed rewolucyą, społeczeństwo na różnicy stanów i przywileju oparte, jako jedyna atmosfera wielkiej sztuki? ale gdzież ona w XVII wieku, kiedy przywilej panował a demokracya gdzieniegdzie dopiero głowę podnosiła? Jeżeli sztuka wielka ma komu coś do zawdzięczenia, to złamaniu przywilejów i skostniałej w kłamstwach konwencyonalnych bezdusznej sztuki dworskiej. Szekspir był ostatnim wielkim poetą rycerstwa — na nim łamie się feudalizm i jego sztuka. W Europie występuje na widownię *tiers etat* i niesie z sobą świeże soki, nową kulturę i sztukę, której wydać nie mogła w bizantynizmie i niskiej rozpuście dworów zachodnich pogrążona szlachta, ni *glebae adscriptus*, dlatego »w ciszy i elementarności« pogrążony chłop. Nie na posadzkach dworskich, nie »wśród wysokiej kultury stanów uprzywilejowanych« wyrosło malarstwo Al-

brechta Dürera, poezya szewca Hansa Sachsa i mistyka drugiego szewca Jakóba Boehme; tylko wśród wolnego, radującego się myślą swobodną i pełnią życia mieszczaństwa, mogła powstać sztuka Rubensa, Rembrandta, Ruysdala, jak i filozofia Kartezyusza i Spinozy; tylko w republikańskich miastach włoskich albo zależnych od ludu dworach tamtejszych mógł powstać duch, który natchnął Boticelliego, Michała Anioła. Równocześnie w narodach, które najwyżej wykształciły zmysł hierarchii, panowała ta hierarchia, która każde dzieło sztuki i myśli z indywidualnego natchnienia wypływające — w ręce św. Inkwizycyi oddawała. Nie można za często powtarzać, za silnie akcentować, że pierwszym warunkiem istnienia sztuki, wszelkiej wogóle kultury wyższej, jest wyzwolenie indywidualizmu, uniezależnienie go od niewoli ciała i niewoli ducha — a to rozkajdanienie człowieczeństwa jest właśnie jedyną treścią wielkiej rewolucyi. I owoce jej długo na siebie nie dały czekać. Daleki chyba od uwielbiania rewolucyi, Hipolit Taine widzi w niej źródło tego napięcia i wzlotu twórczego ducha, który przetłómaczony na język sztuki, wydał potężne prądy artystyczne, cały szereg arcydzieł. Nietylko politycznie, lecz i artystycznie odmłodził Europę. Śledząc go — mówi Taine — »zobaczycie jego znamiona w wielkim rozwoju sztuki filozoficznej, lirycznej i smutnej, w Anglii i we Francyi, w przeistoczeniu i wzbogaceniu języka, w wynalezieniu nowych rodzajów i nowych cech, w stylu i uczuciach wszystkich wielkich pisarzów nowoczesnych, od Chateaubrianda do Balzaca, od Goethego do Heinego, od Coopera do Byrona, od Alfieriego do Leopardiego«. Objawy podobne widzimy też w malarstwie, a najsilniejszy ich może wyraz przebija się w najeteryczniejszej i najbardziej uduchowionej ze sztuk — »w muzyce odpowiadającej pojawieniem się nowego geniusza... na progu tego wielkiego wzburzenia dusz, które się nazywa rewolucyą francuską...

Do tej to duszy Beethoven, Mendelsohn, Weber przemawiali...«

Rewolucya społeczna była nieodzowną poprzedniczką rewolucyi w sztuce, wyzwoliła bezdenie uczuć z duszy ludzkich a zarazem nową klasę, która je wchłonęła, zrozumiała. Zmieniła odrazu stosunek artysty do życia; aktor, który za błogosławionych przez Miriama czasów nie mógł być w ziemi poświęconej pochowany; poeta, który był wtenczas wyższym rodzajem błazna, zabawiającego dwór pański; malarz, który jak Velasquez dumniejszy był z godności dworskiej, niż z geniuszu — wszyscy czują się wolnymi artystami, nieskazanymi na pensye i kaprysy pańskie, nieobawiającymi się »ramienia duchownego« ni świeckiego, tworzącymi li z natchnienia, dla wielkiej, bezosobowej, a zatem niewymagającej stosunku służbowego masy, jaką jest naród. I dopieroco wyzwolona klasa, reprezentująca naród, odczuwa drgnienia nowego ducha, wdzięcznie przyjmuje wielką sztukę romantyzmu, młoda, świeża, daje na siebie działać młodości i sile; obok Napoleona — prowadzi hufce do boju poeta dźwiękami Marsylianki, Mickiewicz zapala ją do czynów »*Odą do młodości*«, Lamartine zostaje powołany do kierowania losami wielkiego państwa.

Koniec wieku, coprawda inny przedstawia widok, niż jego początek. Okres bohaterski mieszczaństwa dawno minął— dziś jesteśmy świadkami jego rozkładu. Jak niegdyś feudalizm w stanie dekadencyi strywializował i wypaczył poezyę trubadurów, tak dzisiaj burżuazya przemienia w płaskość, trywialność i spekulacyę wszystko, czego dotyka. Patrzę — woła Ruskin — na krajobraz, zeszpecony przez industryalizm i pytam: coście wy zrobili z natury; patrzę na robotnika, wynędzniałego i zeszpeconego przez system pracy, i pytam, coście wy zrobili z człowieka. Taksamo patrząc na znikczemniałe w formie i treści dziennikarstwo, na mody w literaturze i produkcyi artystycznej, na zniżenie tworów ducha do roli afrodizyaków i narkotyków, trzeba pytać: coście wy zro-

bili z sztuki. Stąd u wielu poważnych umysłów reakcya przeciw samej sztuce, usuwanie jej poza nawias spraw poważnych, zdegradowanie do roli zabawy, zbytku, lub rzeczy wprost szkodliwej — ale stąd też tęsknota bezbrzeżna za sztuką odrodzoną, czystą, wielką, która nigdy jeszcze nie miała tylu entuzyastycznych czcicieli, tylu sług kornych, co w naszych czasach — bodaj skutkiem obudzenia potrzeb i odczuć artystycznych u większej ilości jednostek, w milionach, które dawniej były wprawdzie pogrążone w »ciszy i elementarności«, ale ani głodów metafizycznych ani pragnień piękna nie znały. I zjawiają się apostołowie odrodzenia i przychodzi ono różnemi drogami — nie ulega jednak wątpliwości, że musi być oparte tylko na gruncie społecznym, że bez wyzwolenia społecznego i ekonomicznego niema też duchowego, że przykute do taczek niewolnictwa wyjątkowe tylko jednostki mogą ulatywać w sfery kontemplacyi czystej. Stąd nierozerwalny związek między interesami sztuki a życiem. Uznali to już dzisiaj inteligentniejsi przewódcy ruchu emancypacyi ludu, i na Zachodzie jest on gwardyą stojącą w obronie wolności sztuki, niejednokrotnie zagrożonej właśnie przez zwolenników herarchii społecznej; uznali to przewódcy sztuki właśnie ezoterycznej i arystokratyzm duchowy nie przeszkadza Morrisowi stawać na czele rzesz ludowych w Londynie, Maeterlinckowi i Verhaerenowi przemawiać w *Maison Peuple* w Brukseli, »intelektualistom« francuskim maszerować w przedniej straży obrońców republiki, Ryszardowi Dehmlowi być prelegentem na zebraniach robotniczych.

Przyziemną i ciasną jest działalność społeczników, pogardliwie traktujących wszelkie z kwestyą chleba i polityki niezwiązane idee; oderwaną od ziemi, skazaną przeto na rychłe zwiędnięcie jest działalność estetów, przemieniających sztukę w cieplarnię ducha. Słuszność miał Miriam, kiedy głosił monizm, obejmowanie przez sztukę całości bytu i monizm ten jest też zasadą socyologii sztuki.

W praktyce swej literackiej od tej zasady Miriam tak się oddalił, iż sztuka pod jego piórem balonem się stała sztucznym, zawsze ponad ziemią szybującym. Wszystko, co się odnosi do życiowej strony dzieła artyzmu, dla niego nie istnieje. Zola, dla którego nietylko Jan Żagiel, lecz także autor przedmowy do przekładów z Maeterlincka miał wyrazy wysokiego uznania za rozległe perspektywy panteistyczne utworów — obecnie stał się tylko ordynarnym »gburem«. Ada Negri, której poezyą tak szczerze przemawia męczeństwo żywota, traktowana z najwyższem lekceważeniem. Kasprowicz z okresu społecznego, kiedy dawał nietylko polemiczne wiersze, lecz także czyste wizye wsi polskiej, zwany »powierzchownym filantropem (?), apostołem współczucia (?) wszystkich doczesnych (tylko?) nędz i bolów ludzkich«, zaś hymny jego *Święty Boże* i *Dies irae*, z których szczególnie pierwszy jest przeprzepotężną emanacyą duszy, cierpiącej za miliony, hymny te Miriamowi »zdają się brzmieć nie z owych pozazmysłowych wyżyn ducha, do których poeta już zdążył nas przyzwyczaić, ale gdzieś u poziomów, pod niższemi, ciaśniejszemi niebami«. Sztuka syntetyczna staje się w ten sposób jednostronną, najpiękniejsza zasada filozoficzna przemienia się w formułę ciasną, w łoże Prokrustowe.

Rzuca też na nie Miriam każde dzieło, każdą indywidualność twórczą, i gdy jednym nogi podcina, drugim — wydłuża je, by na tem łożu mogły się zmieścić. Stąd brak wytrawności i sprawiedliwości w jego ocenach krytycznych; dwie właściwie znają struny: dytyramb i pogardę. N. p. cerebralna, pełna metafizycznych aspiracyj twórczość Artura Rimbauda przemawia do własnej jego indywidualności i wprawia go w uniesienie gorączkowe, które każe na cały żywot i twórczość »Szekspira-dziecięcia« spoglądać oczyma miłości i tylko miłości; stąd zatajanie pewnych szczegółów żywota, obrona drugich — lubo cała owa strona życia prywatnego właściwie nas nie obchodzi; stąd zanik wszelkiej proporcyi

w ocenie twórczości tego artysty więcej życiem, niż dziełami, mianowanie go »jak gdyby słupem granicznym między dawnemi i nowemi laty, jak gdyby odosobnionym w półmrokach przeszłości wybuchem ognistym, w którym dusza dzisiejsza oglądając się w tył, wszystkie swoje pierwiastki odnaleźć może. I nawet inne, których jej brak jeszcze« i t. d. Jeżeli się tak pisze o Rimbaudzie, jakże się będzie pisać nie o pączkach obiecujących, ale o prawdziwych gigantach ducha? Całe to studyum przeważnie z cytatów złożone, świadczy raz jeszcze, jak daleko Miriamowi do prawdziwej samodzielności oraz do harmonii krytycznej.

Negacya — wbrew zasadzie — jednej strony »całości bytu« sprowadza dalej pewien uniwersalizm, bardzo szlachetny i cenny, jako »Weltbürgertum«; sprowadzony przez sztukę, ale nie dozwalający widzieć i cenić prawdy, odczuwać indywidualności pewnej kategoryi artystów. Tej formy przejawiania się duszy kosmicznej w jednostkach twórczych, którą jest ich narodowość, pierwiastku narodowego, nadającego każdej wielkiej sztuce barwę i tętno, Miriam jakby nie uznawał. Widać to nie w języku jego, któremu pedanci zarzucają zbytnie przeładowanie obcymi wyrazami. Ma słuszność Miriam, pisząc: »Należałoby raz skończyć z ciągłem odsyłaniem do języka Kochanowskich, Skargów, Mickiewiczów, Słowackich. Gdyby Skarga oglądał się ciągle na Kochanowskiego, a Mickiewicz i Słowacki spożytkowywali jedynie spuściznę Kochanowskiego i Skargi, to nie mielibyśmy ani języka Skargi, ani Mickiewicza, ani Słowackiego«. Chodzi o brak zmysłu dla najgłębszych, nieuchwytnych tych pokładów psychicznych, które stanowią istotę duszy narodowej, wyrażającej się najjaśniej w dziełach sztuki. W pracy np. o Kasprowiczu (*Chimera*, zeszyt 13—14 z r. 1902), Miriam z uniesieniem wita »cudowną transfiguracyę poety: oto z niewolnika dotykalnej rzeczywistości, z głosiciela szczęścia dla wszystkich... urasta nagle w oczach kolosalny, wyzwo-

lony, orficzny pieśniarz najgłębszych i metafizycznych pierwiastków ducha człowieczego«. Słów kilka poświęca formie zewnętrznej, zaś ani słówkiem nie zdradza, jakoby dostrzegł, co w nich najważniejszem: przetopienie idei ogólno-ludzkich w tyglu duszy polskiej, chłopsko-polskiej. Widzi krytyk doskonale znamiona rymu i rytmu Kasprowicza, podkreśla rytmy kanconowe, wiersz biały, wiersz asonansowany, zaznacza przejście od prostej melopei w jednym cyklu do orkiestracyi całego poematu w drugim — nie dostrzega tylko owego skarbca obrazów i przenośni chłopskich, owego szeregu krajobrazów i motywów z życia wiejskich, owego tchnienia uczuć i wyobrażeń ludowych, które szczególnie w *Salve Regina* i *Święty Boże* dały poecie najwspanialsze formy do kosmicznych jego uczuć i które sprawiają, że poezye Kasprowicza w dziedzinie sztuki ogólno ludzkiej mają własny ton, odrębne stanowisko: reprezentują pierwiastek polski. Czytając rozprawę Miriama, możnaby przypuszczać, że Jan Kasprowicz jest poetą francuskim lub hiszpańskim — nie! jest zupełnie bez indywidualności narodowej, gdyż każda wyraża się swoim duchem w sztuce bardzo silnie i tylko ponadziemski wzrok Miriama tego nie dostrzega.

Z tego samego źródła płynie brak zrozumienia Miriama dla indywidualności np. Witkiewicza. Widzi w nim *(Chimera* zesz. I. 1901), krytyka zajmującego się stroną techniczną sztuki, zamiast jej celem, a przeocza, iż Witkiewicz nie zaskorupił się w doktrynie, i nauczywszy ludzi szacunku dla formy sztuki, stawszy się p i o n i e r e m u nas krytyki artystycznej — co Miriam przecie z uznaniem powinien witać — w ostatnich latach wgłębił się w jej ducha i wydobywa wspaniałe, przez pryzmat narodowy widziane syntezy. Po działalności Witkiewicza na polu sztuki stosowanej, po wyjściu jego książki o Kossaku, pisać o nim, jako o krytyku »opartym prawie wyłącznie na fachowych spostrzeżeniach« — nie wolno.

Jako krytyk Miriam nie jest wiernym założeniu swemu teoretycznemu, którem jest szukanie w objawieniach sztuki i odsłanianie »nierozerwalnej całości i jedności bytu«; krytyka jego jest tedy zawsze jednostronna i ułomna, ale akcentowaniem potrzeby perspektyw metafizycznych w wielkiem dziele sztuki, dalej echem będąc duszy, odczuwającej pewne strony piękna subtelnie a umiejącej je wyrazić z mocą, namaszczeniem, patosem — ma ta krytyka dla współczesnej literatury polskiej znaczenie pierwszorzędne.

III. Stanisław Przybyszewski.

Studyum Miriama o Maeterlincku wrażenie wywarło niemałe na garstkę artystów najmłodszej generacyi i wyjątkowych miłośników sztuki — przyszło jednak za wcześnie, aby wstrząsnąć ogółem inteligencyi, przyszło w formie oschłej, wykładu naukowego. Kilka lat minęło — ugorem długo leżące niwy zakwitły młodymi talentami, głucha, ciężka atmosfera zapełniła się szmerem skrzydeł i nawoływaniem zwiastunów naszej wiosny poetyckiej; Kraków stał się w r. 1897 ogniskiem ruchu artystycznego, jakiego od wielu lat w Polsce nie było, około *Życia* zaczęło się skupiać wszystko, co żyło a przynajmniej interesowało się literaturą i sztuką, polał się deszcz poezyj, gorączkowo informowano się o utworach i prądach artystycznych zagranicy. Na ustach były powszechnie słowa: modernizm, secesya, impresyonizm, symbolika — hasła i znaki, po których mieli się poznawać zwolennicy sztuki, zwolennicy »nowej sztuki«: Młoda Polska. Co te wielkie słowa w sobie kryją — krzyżowały się odpowiedzi, polemiki, programy. Gdy jedni trzymali się sztandaru starego, lub psychologizmem odświeżonego realizmu, inni propagowali sztukę »o koźlich nogach«, a inni nawoływali: z po-

wrotem do Mickiewicza! do okresu mistycyzmu, towianizmu. Nareszcie zjawił się na placu boju Stanisław Przybyszewski i jakby w ręce tego, który stworzony jest na wodza, dowództwo młodego ruchu przeszło. A on nie bawił się we wstępy i polemiki, i rzucił w świat silną wiarę, krótkimi, dogmatycznymi aforyzmami hypnotyzujące *Confiteor*.

Z szkół niemieckich i kawiarń berlińskich wyszedł Przybyszewski—i ślady tych wpływów pozostały niezatarte na całej jego organizacyi duchowej, w której jednak przeważały pierwiastki czysto polskie. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt — stany te duchowe znają organizacye poetyckie wszystkich narodów i czasów, ale wyraz ich jest u każdego odrębnym. Owa szeroka rozlewność uczucia, migocąca blaskami fantazyi, jak chorągiewkami u lanc jazdy dawnej, rzucająca się nagle z impetem, z furyą, w odmęty, jak niegdyś na ścianę nieprzyjaciela husarya skrzydlata, ów spadek fal spiętrzonych, przetapiających się nie w zadumę refleksyjną, nie w melancholię kokietującą, nie w tęsknotę bez treści, nie w ból światowładny i światoburczy, lecz w bezkresny, nieraz bezprzytomny żal — wyrazy to duszy czysto polskie i analogie znajdziemy na wielu innych polach naszego życia. Wyrazy to także stylu twórczości Przybyszewskiego, prawdziwego dziecka swej ziemi; można je wyczuć w formie każdego jego dzieła i wyczuwali je owi synowie Skandynawii i Niemiec, wyrafinowani przeżywacze kultury nadchodzącej Europy, Strindberg i Ola Hansson, Munch i Garborg, Dehmel i Schlaf, gdy z początkiem lat dziewięćdziesiątych w knajpach artystycznych wchłaniali upajający rytm gry fortepianowej i obłędnych improwizacyi pisanych *des genialen Polen*. I gdyby potomek ziemi kujawskiej był się wychował na poetach nie-niemieckich, gdyby był się poił dziełami Mickiewicza i Słowackiego, nie obcych, kto wie, czy mistycyzm wieszczów nie byłby znalazł kontynuatora.

Ale Przybyszewski wychował się na romantyzmie niemieckim. Nie zadano sobie dotąd trudu, by zbadać i określić odrębności narodowe poezyi romantycznej — Przybyszewski wcześnie, zdaje się, poznał niemiecką i głęboko nią jest przejęty. W pismach jego teoretycznych pełno reminiscencyj, śladów, powinowactw z teoryami Schleglów, Tiecka, a przedewszystkiem Novalisa, do których potem przyłączył się wpływ Maeterlincka. *Die Romantiker waren die Entdecker des Unbewussten* — definiuje jeden z krytyków niemieckich; to odsłanianie duszy pozaświadomej jest zasadą wszelkiego romantyzmu; pokrewieństwo, nieraz podobieństwo Przybyszewskiego polega na szczegółach. Gdy Przybyszewski w gonitwie za człowiekiem przerafinowanym, za »arystokratą wielkiego mózgu«, mówi, iż nauka przestała już uważać neurastenię za chorobę, a widzi w niej stopień przejściowy do wyższego typu człowieczego, mamy tu echo Novalisa, mówiącego: »Choroby nasze są wszystkie fenomenami wyższej senzytywności, która dąży do przejścia w siły wyższe«. Sztuka — podług romantyków niemieckich — wymaga szału upojenia. »Kto jednakowoż — mówi Tieck — zbliży się do bramy poezyi bez szału muz, w przekonaniu, że sama sztuka zdoła uczynić go poetą, ten pozostaje niezupełnym i nie wejdzie do świątyni; on i poezya trzeźwości niczem są wobec poezyi szalejącego«. Szkoła ta była jednym wielkim hymnem na cześć sztuki i artystów. Gdy Przybyszewski woła w ekstazie, iż sztuka jest absolutem — stoi ponad życiem — czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, nie zna ni granic, ni praw, jest źródłem, z którego się życie wyłoniło — słyszymy jakby echo głosów dawnych, wołających, że »poezya była pierwotnym objawem ducha ludzkiego i będzie też zakończeniem dziejowego rozwoju; oceanem, w który wszystko wpłynie« (Wilhelm Schlegel), albo »sztuka jest dla filozofa rzeczą najwyższą, gdyż otwiera mu owo sanctissimum, gdzie w pierwotnem i wieczystem zjednoczeniu żarzy się przeisto-

czone w jeden płomień to, co rozdzielone jest w naturze i w dziejach«. Kult artystów, geniuszów (»indywidualności« Przybyszewskiego) dochodził u romantyków do przebóstwienia. Artysta — podług *Confiteor* — był prorokiem, magiem, mędrcem, który wiedział najtańsze przyczyny i tworzył nowe, nigdy nieprzeczuwane syntezy« — u Nowalisa jest on »bohaterem filozofii«, istotą »zupełnie transcendentalną«, przez niego przemawia »wyższy głos wszechświata«, »co się nie daje ani widzieć, ani czuć, ani tembardziej odtworzyć, on czuje, widzi i odtwarza«. Artyści — pisał Wilhelm Schlegel w *Ateneum* — są tem wśród ludzi, czem ludzie wśród innych tworów przyrody. Są braminami, wyższą kastą« — ale spieszy przytem dodać, że są oni tak wywyższeni nie dzięki przyniesionemu na świat geniuszowi, lecz przez własne samowyświęcenie się. Przybyszewski uważa, że artysta, przez sam fakt swego uzdolnienia, jest »święty i czysty« — *Ateneum* Schleglów niestrudzenie akcentuje, że jestto powołaniem i obowiązkiem każdego s t a w a ć s i ę człowiekiem, artystą, bogiem... Nareszcie spotykamy u romantyków niemieckich także ideę metampsychozy i konstrukcyę »adrogyny«.

Nie mogły być obce te idee wychowankowi szkół i środowisk artystycznych niemieckich, który następnie przejął się niemało suggestyą potężnej poezyi Nietzschego i wpływem Maeterlincka (posługuje się jego terminami, jego porównaniem o *mare tenebrarum* etc.). Czas dojrzewania Przybyszewskiego był czasem »burzy i naporu«, także w literackich Niemczech, szczególnie wśród garstki egzotycznej, święcącej artystyczne swe orgie w knajpach berlińskich i rzucającej światu swe manifesty w powstałej właśnie *Freie Bühne*. Skandynawczycy proklamowali reakcyę przeciw naturalizmowi, Arne Garborg przeżywał tragedyę *Znużonych Dusz*, Strindberg wchodził w okres mistycyzmu, Ola Hansson prowadził wojnę z materyalizmem w literaturze. Wszyscy pełni byli pogardy dla mieszczaństwa i jego ideałów trzeźwości, zdrowego rozsądku,

objektywizmu, bo byłto — podług Hanssona — »duch rozumowania, duch plebejski, duch maszynowy«; nienawidzili naturalizmu, który — podług tegoż autora — »człowieka i wszystko, co człowiecze, charakter, starcia, końcowy los również, objaśnia wyłącznie zewnętrznymi, — w ostatniej instancyi zewnętrznymi — wpływami, równocześnie atoli nie umie ani przeniknąć, ani zrozumieć, przeciwnie — całkowicie pomija nowy, organiczny punkt węzłowy, którym jest indywidualność, ja ludzkie a nie otoczenie, nie dziedzictwo po przodkach, część tego i mieszanina tamtego, lecz nowy związek chemiczny, niepojęty dla zmysłów, myśli, wiedzy każdego i wszystkich ludzi, z wyjątkiem prawdziwego poety«. Zajmowali się tajemnicami bytu, interesowały ich ciemne strony duszy ludzkiej, szczególnie »pod względem najważniejszym, bo płciowym« — punkta, »gdzie okrucieństwo i zmysłowość, popęd utrzymania gatunku oraz instynkt niszczycielski stanowią całość niepodzielną«, gdzie czernią się »głębie nieprzeniknione, ciemne, z których ongi wzlatywały wizye zwierząt i opętanie dyabelskie, nawiedzając wielkie histeryczki średniowiecznych klasztorów żeńskich« *(Młoda Skandynawia)*. Narzucały się umysłom nauki okkultystyczne, spirytyzm, satanizm, mistycyzm znalazły zwolenników, przypomniały się odświeżone zresztą przez Nietzschego teorye metampsychozy *(die ewige Wiederkehr)*, preegzystencyi (»od jednej wieczności do drugiej«) — wyłaniał się monizm, nie naukowy, lecz dobrze już romantykom niemieckim znany: spirytualistyczny.

Z tego świata wyszedł Przybyszewski. Wchłonął w siebie wszystkie jego składowe pierwiastki, ogrzał je gorącą krwią i nieukojoną tęsknotą słowiańską, rozpalił ogniem niezwykłego talentu twórczego, ubrał w formę świetnej dyalektyki i suggerującego (często autosuggerującego) werbalizmu — i cisnął czytelnikom w artykułach programowych »Życia« (zebrane w książce: *Na drogach duszy*) system metafizyczny sztuki.

»Sztuka — głosi — jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszystkich zmian lub przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, t. j. duszy — we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre, czy złe, brzydkie lub piękne.

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy.

A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiejkolwiek idei, jest panią, źródłem, z którego całe życie się wyłoniło.

Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patryotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by módz przeczytać odnośne podręczniki — a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka.

Zasadniczą podstawą całej t. zw. nowej sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce, jest pojęcie duszy, jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz poraz nieznaną potęgą zmuszona idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia...

Tak! poza ciasnem kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wichrzą dziwaczne burze, są tam kryjówki Sezama, pełne nieprzerwanych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych.

Ale rzadko, rzadko, otwiera się ta głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupie lodu, pod którym spoczywa mistyczne *mare tenebrarum*...

Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego zewnątrz, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obszarem t. zw. rzeczywistości, całą drobniuteńką sieć pobudek, wpływów i odziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy przyrodą a człowiekiem, jednem słowem nie da się mamić świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem.

Dwojaka jest droga, by sztuką życie ogarnąć. Jedna szeroka, wydeptana, bezpieczna i wygodna, druga kręta, prowadząca przez przepaście, pełna śmiertelnych niebezpieczeństw.

Wygodna droga, to droga mózgu, droga biednych pięciu zmysłów, które obejmują życie tylko w jego przypadkowościach, w jego smutnej, a głupiej codzienności. Stroma, przepaścista droga, to droga duszy, dla której życie ciężkim snem, a bolesnem przeczuciem jakiegoś innego życia i zaświatu, przeczucie innych związków i innych głębi, jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może.

Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może być milion, ponieważ nie zna interwali ani w czasie ani w przestrzeni. Dla mózgu istnieje przedmiot tylko w czasie i przestrzeni, dla duszy istnieje bezprzedmiotowa, bezprzestrzenna i bezczasowa istota rzeczy.

Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wniknąć pragniemy, zapomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń«.

Do wszystkich prawie zasadniczych punktów teoryi Przybyszewskiego dadzą się naprowadzić analogie. Dusza, tj. zdolność syntetyczna w przeciwstawieniu do analitycznych procesów mózgowych — ulubiona to zasada romantyków i ich epigonów. »Niema — mówi Mickiewicz — nic bardziej względnego i bardziej zmiennego nad to, co nazywamy rzeczywistością tj. świat widzialny, to co ucieka, co mija, co ma nadejść, co nie ma chwili obecnej. Duch to jedynie ujmuje

stosunki świata widzialnego, duch to je ustala i nadaje im tym sposobem niejaką rzeczywistość; duch to tworzy idee, instytucye, dzieła, jedyne rzeczy realne«... Jeszcze Aleks. Tyszyński wykładał, że człowiek się składa z ciała, z myśli i z ducha. Działa w nas czynnik *x*, nieświadomy, irracyonalny, on jest ojcem najpiękniejszych natchnień — to jest prawda zasadnicza, drugą prawdą jest, że wielka sztuka, tak zresztą, jak filozofia, sięga istoty rzeczy, zatem obejmuje rdzeń bytu, przekraczający granice empiryzmem zakreślone. Spotkaliśmy się ze zbliżonem zdaniem niejednokrotnie, jest ono podstawą teoryi Miriama, który powołuje się słusznie na myślicieli wszystkich czasów. »Sztuka — cytuje z Guyau — nie może ograniczyć się do czystej sensacyi barwy, dźwięku i zewnętrznej strony rzeczy. Pojmować i przenikać, zgłębić przynajmniej oczyma ducha otchłań niezgłębionego i niepojętego — oto największe zadowolenie, jakie nam dać może poezya«. »Uważam — powiada Zeyer — każdą twórczość artystyczną za zdolność do wizyj i do komunikowania tych wizyj otaczającym. Im w wyrazistszej komu wizyi jawią się rzeczy w sobie, a więc ich rzeczywista istota i istnienie... tem większy to artysta, poeta«. Idee te streszcza Miriam, mówiąc, że »piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmierzoność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może, iż artystą, poetą, twórcą jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia«... Pogląd to stary, słuszny, wcielony w niezliczone arcydzieła od wieków, nad Gangesem i Jordanem, w świetlanej Grecyi i ciemnicy mnicha średniowiecznego, a sformułował go dla filozofii jeszcze Spinoza, żądając poznawania rzeczy nie pojedynczo, lecz w ich koniecznym związku »jako wyniki z podstawy wszechświata«, *sub specie aeternitatis*.

Przybyszewski postępuje radykalniej. Monizm Miriama przetwarza w spirytualizm *sui generis;* usuwa zupełnie świat zjawisk — dla sztuki anektuje świat ducha i to najgłębszy;

zamknięty przed wzrokiem profana, wzrokiem codzienności, owe maeterlinckowskie *mare tenebrarum*, w które darmo zapuszczamy nurka: mózg nasz, biedny, ograniczony mózg. Temu wcieleniu analizy, logiki i tworzenia realistycznego, przeciwstawia »duszę«, zdolność nieujętą i niepojętą, zdolność syntetyczną, stojącą zdala od indukcyi i logiki zwyczajnej, od wszystkich znanych nam (— ale tylko znanych nam dotąd!) praw rozumu. Dla tej duszy »dwa razy dwa... może być milion«, bo odbywa ona swoje skojarzenia na innej zupełnie drodze, a czerpie do nich materyał z innych światów; niezwiązana dotychczasowemi formami i wynikami poznania — może proroczem okiem dostrzedz w szale natchnienia, tworzyć wartości zupełnie nowe, rozumem nieujęte, jak pojęcie: Bóg, nieśmiertelność... I to prawda odwieczna, i takim właśnie polotom duszy, z którymi »mózg« mało chyba miał wspólnego, takim skojarzeniom, porywom uczuciowym, niekrępowanym zwyczajną logiką, zawdzięczamy porywy ludów, czyny bohaterów, natchnienia artystyczne, takie jak psalmy, Danta, Improwizacyę Konrada, Króla-Ducha. Płyną one z jakichś przepaści wewnętrznych, w które mózg dotąd okiem nie rzucił, z ślepego pra-instynktu, z owej »woli« Schopenhauera, »nieświadomego« Hartmana, z najgłębszej, najpierwotniejszej siły psychicznej, która jest niejako odblaskiem duszy wszechświata, w każdym razie bliższą »absolutowi«, niż przywiązany do »form poznania« Kanta — mózg...

Ale czy z tego wynika, że sztuka istotnie tylko »jednę« stronę bytu ogarnia — stojącą poza progiem świadomości — i tylko przy pomocy »duszy«, wykluczającej zupełnie mózg, logikę, realizm? Więc obok wymienionych wyżej arcydzieł, nie mają już racyi bytu Homer i Szekspir, Don Juan i Pan Tadeusz?

Przybyszewski operuje swojemi pojęciami zbyt pospiesznie, robi z nich zbyt dowolny użytek — przykrawając je częściowo do swojej indywidualności.

Gdzie się kończy mózg a zaczyna dusza — czy mamy mówić »nieświadome«, czy tylko »niewiadome«, gdzie jest granica między zewnątrz a wewnątrz — tego dotychczas nikt nie określił i określić nie zdoła. Że dusza musi się posługiwać »mózgiem«, tego nie zaprzecza żaden spirytualista; że funkcye nerwowe i wrażenia uświadomione nie wyczerpują życia duchowego — nie utrzymuje dziś chyba żaden naturalista. Wszelkie więc baryery dla sztuki, zamykanie jej w tej formule, jak wogóle w jakiejkolwiekbądź, sprowadzi na nią tylko wszystkie skutki więzienia. Sztuka daje nam przeczucia absolutu, ale jakiekolwiek jej drogi — zawsze bądźmy jej wdzięczni: prorok, gdy nagłą błyskawicą oswieci głąb, dotąd ukrytą przed naszemi oczyma; potężny myśliciel, gdy procesem logicznym uświadomi nam, co dotąd było ciemnem i zagadkowem; Mickiewicz, kiedy w nadludzkiej ekstazie, cały wniebowzięty, jednym potokiem lawy wyrzuca *Improwizacyę*, rzuca swoje »czterdzieści cztery«, których potem sam zrozumieć nie może, czy to gdy w usposobieniu pogodnem, harmonijnem, maluje spokojną dłonią świadomego siebie mistrza ekstrakt duszy narodowej, przez ezoteryczny świat szlachecki *Pana Tadeusza* — jeden i drugi spełnia misteryum, »odtwarza istotność«, kąpie naszą duszę w pięknie nieskończoności. Nie zgłębia go jednak, nie odbija w zupełności, bo absolutem — jak chce Przybyszewski — sztuka nie jest i być nie może; gdyby było prawdą, że potęga duszy, stając się geniuszem, »odsłania się w swoim absolucie« — mielibyśmy już rozwiązanie wszystkich dręczących pytań i zagadek bytu, mielibyśmy przytem kilka absolutów, a absolut obok drugiego, różnego przytem od siebie — tak jak kilka wieczności, jak nieskończoność w nieskończoności pomyśleć się nie dadzą.

Sztuka nie jest absolutem — daje tylko odblask jego, wciela idee Platońskie, odbija — jak chce Schopenhauer — kategorye »woli«, nie jest więc też »źródłem, z którego życie się wyłoniło«, otwiera tylko w nas żądzę jego, tęsknotę,

w najwyższych swych wyrazach — perspektywę, tem samem spełnia już pewne zadanie. Czyni to w sposób sobie właściwy, odrębny, inaczej nie miałaby własnej racyi bytu, rozpłynęłaby się w kosmogonii, filozofii etc. To zadanie będzie jej zakreślać charakter i cel. Zgoda, że sztuka nie jest dla moralności, tendencyi społecznej itd. — nie jest jednak też dla sztuki, tylko dla zbliżenia nas do ducha świata. Czyni to religia — ślepą wiarą, czyni to filozofia — rozumowaniem, sztuka zaś: najbezpośredniejszem, wzruszeniowem i intuicyjnem związaniem nas z objawami tajemniczymi duszy kosmicznej. Traktowanie sztuki wyłącznie »ze strony energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, zbrodnią czy cnotą« — przejął Przybyszewski od najnaiwniejszych naturalistów; właściwie sprowadza tem artystę znowu do znaczenia fotografa, w inną tylko stronę każąc mu aparat nastawić i za to mianując go »kosmiczną, metafizyczną siłą«, kapłanem, Panem Panów... Za reprodukowanie stanów duszy ze strony ich energii? Farsa! Twórca, który istotnie wyższy nad czas i przestrzeń, choćby chodził drogami, zasłanemi ohydą, zbrodnią i trupami, jak Dante po piekle średniowiecznem, Hauptman po piekle społecznem — otwiera w nas źródło nieśmiertelne, tęsknotę za tem, co Platońską jest ideą Harmonii, tj. Piękna doskonałego, więc i Dobra — ten będzie istotnie kapłanem, mędrcem, potęgą kosmiczną; inny, który opisze tylko ciekawe procesy, jakie w nim zachodzą, może gromadzić materyały dla fizyologii, psychologii, patologii — może być artystą, sztukmistrzem, twórcą piękności — prorokiem, magiem nie będzie. Szkoda wielka, że Przybyszewski przejąwszy tyle od romantyków niemieckich, nie przejął także ich podziału twórców na poetów i artystów.

Tak pojęta sztuka nie stawia się ponad naród, moralność, lud, idee; nie stawiając sobie *a priori* celów, ulegając tylko natchnieniu, spełnia swe zadanie w najwyższy sposób;

nie rzucając ludowi ochłapów (»chleba«), niesie mu zawsze dobrą nowinę, Słowo, którego wszechmoc z chaosu i ciemności świata wywodzi. Jestto bowiem najfałszywszem uogólnieniem, którego się dopuszcza wpatrzony w siebie, jak Hindus w swój paznogieć, indywidualizm, jeżeli przeciwstawia sztuce — lud. Między sztuką a ludem antagonizmu niema, a najmniej — między ludem a sztuką ezoteryczną. W pochodzeniu swojem każda wielka sztuka płynie z ludu; »polski lud — to ojciec twój« odnosi się przedewszystkiem do natchnionego twórcy, który zawsze jest ekstraktem duszy narodu swojego, wyraża najtajniejsze drgnienia jego uczuć i myśli, jest zawsze »milionem«. Często wielki twórca tworzy bezcelowo, wyrażając swoje uczucia »ze strony energii«, często jednak żyjąc od dzieciństwa myślą i sercem swego ludu, rozwija je w sobie, wchłania miłość, ból, idee całego narodu, jak to czujemy u twórców wschodnich, u Homera, Sofoklesa, u wieszczów polskich, łączy się więc z ludem tak życiem, jak i utworami, jest najjaśniejszym płomieniem jednego wspólnego ogniska — rozświetla drogę przyszłości... A czy odcięta od ludu musi być forma wielkiej sztuki? Każdy, znający lud, wie, że nie lubi on powieści z życia codziennego i naturalizmu. Dobre to dla tych wyjałowionych przez życie wielkomiejskie umysłów, które zapełniają swą próżnię — jak swe mieszkanie — tandetą. Lud odczuwa tchnienie wielkiej sztuki — sztuki nie z tego świata — i stworzył tak wspaniałe jej pomniki, jak »Księgi święte« wszystkich czasów i narodów. Nikt nie zaprzeczy — z wyjątkiem chyba zapleśniałych wolteryanów — że do najgłębszych krzyków »nagiej duszy« człowieczej, należą psalmy i niektóre czyste pieśni religijne — a lud odczuwa je całą mocą serc wygłodzonych, spętanych, łaknących wzlotu. Jest to właśnie przekleństwem klasowego charakteru cywilizacyi, że nawet jej sztuka służy tylko zabawie warstw uprzywilejowanych, a nie ogółu narodu, inaczej dawno byłaby się wżyła w duszę ludu i w skojarzeniu z nią — zastąpiła pierwiastki

teozoficzne, stanowiące dotychczas główny podkład artystyczno-ezoterycznego życia ludu, pierwiastkami więcej nowoczesnymi. Okazał to Hauptman, uczyniwszy w tym kierunku próbę swoją *Hanusią*, która przy całym swym realizmie — jest »zaświatową«; wydobywa głęboką treść duszy człowieczej, najtajniejsze jej drgnienia — a jest dla ludu dostępną, zrozumiałą, drogą. Początek to tylko, operujący jeszcze zbytnio czynnikami religijnymi, ale jako symptomat i wskazówka nieoceniony, i świadczy, że lud i sztuka — to nie antyteza, że sztuka we wielkim nawet stylu, to nie ananas dla wybrednych i zepsutych podniebień.

Co więc pozostaje z całego tego *Confiteor*, które niejeden uważał za objawienie i stawiał obok *Dziadów* Mickiewicza? To, co wypowiedziano już nieraz poprzednio: że sztuka ma wypowiadać »istotność« rzeczy — i w obliczu nieskończoności, że nowa sztuka jest syntetyczna, działa zapomocą skojarzeń uczuciowych i gardzi tendencyą. Co poza tem — nie jest teoryą sztuki przeszłej, teraźniejszości lub przyszłej sztuki w ogólności, lecz sztuki Przybyszewskiego — jego indywidualności.

Z całej galeryi twórców dawnych i współczesnych, Przybyszewski obrał sobie kilku, w których może odzwierciedlać duszę swoją własną, znalazł potwierdzenie własnego swego ja. Olbrzymia skala uczuć, składająca się na całość sztuki, została sprowadzona do dwóch tonów: do bólu istnienia i kobiety, jako punktu ogniskowego, z którego ów ból najczęściej się rozchodzi. Chopin, czy Nietzsche, Kasprowicz czy Novalis, Munch czy Mombert, wszyscy oni w oświetleniu Przybyszewskiego otrzymują fizyognomie bardzo do siebie podobne, wszyscy należą do jednej rodziny, do rodziny o przerafinowanych nerwach i wyolbrzymiałych uczuciach, rozpętanych w wieczne deliryum, rozpiętych na krzyżu ludzkości, w bezustannej agonii tak przebolesnej, że aż w okrutną jakąś rozkosz przechodzi. Wśród pasowania się z przemagającym ich

bolem, główną treścią istnienia, najczęściej unosi się przed ich oczyma postać kobieca, nie syropowo-słodka kochanka, pragnąca w łożnicy lub na gwiazdach włosy splatać i rozplatać, lecz kobieta-potęga kosmiczna, demon-niszczyciel okropny, zmora piekielna, narzędzie i emanacya szatana. Ona to wciąga w lubieżny taniec męczennika, spragnionego uzupełnienia swego bytu, wpija mu się w ciało, w duszę, krew zeń ssie, każdym uściskiem coraz mocniej go przygważdża do krzyża cierpień. Z duszy tak katowanej, wijącej się w bezustannych konwulsyach, lub która wzniosła się nad ziemskie mamidła, dzięki upojeniu, ekstazie, szałowi, do owego jasnowidzenia istoty wszechbytu, z duszy tej wyrywa się krzyk straszliwy, nabrzmiały trwogą całego męczonego rodzaju ludzkiego i rozdziera ciemności, niebios sięga, w nieskończoność idzie — a na ziemi żyje, jako s z t u k a. Wydobyty ze stanów ducha, dokąd promień świadomości nie sięga, krzyk ten indywidualizuje się w różne formy, ale treść jego pozostaje zawsze niezmieniona: odsłania przepastną głąb skazanej na wieczne odradzanie się w cierpieniu i nędzy — duszy. Krzyk ten w mowie tonów — to meta-muzyka Chopina, w nowszej poezyi polskiej — Kasprowicz, (którego poemat *Na wzgórzu śmierci* nazwany przeto »najpotężniejszym poematem«, jaki współczesna poezya słowiańska wydała), w plastyce skandynawskiej: Munch, Vigeland — w istocie zaś, zawsze i wszędzie: Stanisław Przybyszewski.

Potęga wyrazu, którą artysta przy tych fantazyach na ulubiony swój temat roztacza, jest ogromną, ale tak ona, jak i sama jego metoda — w najwyższym stopniu ograniczona. Z dwóch czynników, składających się na twórczość: z j a i n i e-j a, uwzględnia tylko pierwszy i widzi go rozpaczliwie jednostajnym i upokarzająco prostym; z czynników zewnętrznych uznaje teoretycznie moment rasowy, a i ten zaklęty nie w żywym ludzie, lecz w ziemi: maluje więc Przybyszewski pejzaże, tło duszy, nieraz arcydzieła poezyi nastrojowej,

ale czy to odnoszą się do Oli Hanssona, czy do Kasprowicza lub Chopina, jednakowym przemawiają tonem — ton to bowiem duszy Przybyszewskiego. Nie licząc się wcale z wymogami naszych biednych pięciu zmysłów, nie uznaje też form zjawisk przez nie wymaganych; tłómaczy i adoruje n. p. malarstwo Muncha, które mniejsza o to, że wizyonerskie, że daje krajobrazy, jakich w naturze niema — czyni to także Boecklin, ale które zgoła się nie liczy z elementarnemi zasadami rysunku, perspektywy etc. — stąd masy bezkształtne mają oznaczać tłum ludzki, linie połamane — drzewa, malowane w najwyższym stopniu niedołężnie i nędznie i t. d. Symbolika i nastrój doprowadzone tu do roztopienia i unicestwienia wszelkich kształtów, malarstwo przemienia się w opłakanie literacką literaturę, wrażenia artysty — jeżeli jakie miał — nam absolutnie bez komentarzy głupiego mózgu udzielić się nie mogą. Filozofia sztuki, uznająca tylko jednę stronę bytu, doprowadziła się sama do absurdu. Podobnie jak Przybyszewski-twórca, tak i Przybyszewski-teoretyk okazał, że nie należy do tych umysłów, które ludzkości całe ogromy przenikają z końca do końca.

IV. Dalsi krytycy filozoficzni.

Teorye estetyczne Przybyszewskiego wywołały sporo hałasu i wrzawy polemicznej, mało jednak zrozumienia. Polały się z jednej strony bezmierne zachwyty, ze strony większości krytyków — potoki kaznodziejskiego oburzenia; wszystko to nie świadczyło o filozoficznem ujęciu i rzeczowem pogłębieniu przedmiotu. Zwolennicy dali się więcej porwać wspaniałej wymowie i świetnym nastrojowym obrazom, jednem słowem — czarowi artyzmu, jaki bił z jego książki, przeciwnicy okazali przedewszystkiem pełną pierwotnych przesądów obawę przed słowami pewnemi, jak indywidualizm, naga

duszą, prawo, społeczeństwo, ponad którem sztuka stoi, i t. d. Naogół okazało się raz jeszcze, jak mało grunt u nas przygotowany do roztrząsań teoretycznych, do poszukiwania bezinteresownej prawdy.

Jednym z tych, co od dłuższego już czasu torowali drogę ewolucyi nowej poezyi był Antoni Lange. Bawił w Paryżu około r. 1890, kiedy nowe prądy literackie walczyły o byt, wyzwalały swe formy — pisał o nich entuzyastyczną miłością do sztuki przejęte sprawozdania. Artykuły te, osobno wydane (*Studya z literatury francuskiej*, 1897; *Studya i wrażenia*, 1900) świadczą — jak cała twórczość Langego, — o głębokiem umiłowaniu i poszukiwaniu ideału wszechdobra, wyrażanem w sztuce zapomocą operacyj rozumowych i symboliki; żałuje nawet, że młodzi poeci francuscy są nazbyt specyaliści; nazbyt oni poeci, nazbyt artyści; pogrążeni w szczegółach swej sztuki zaniedbują wiedzę społeczną. Symbolizm — uznaje — jest formą nietylko uprawnioną, ale starą wogóle, istnieje od wieków. »Jehowa jest symbolem, Osiris jest symbolem, Prometeusz jest symbolem. Znak S P Q R — także. Znak I N R I także. Poznaj samego siebie jest symbolem. Symbolami są: *Ipse dixit* i *Nullius in verba*. Symbolami są: *Habeas corpus* i *Rex lege solutus*. Symbolami są znaki *plus* i *minus*. Symbolami są: H, O, N. Symbolami są formułki matematyczne, prawa fizyczne. Symbolami są Atomy, Eter i Protoplazma. Symbolem — jest człowiek. Symbol jest w gruncie kwintessencyą rzeczy«.

Z radością wita tedy Lange zwrot w poezyi, do której zresztą zbliża się już u nas Krasiński. Jestto powrót do duszy, zarazem do natury, bo wszelka materya jest uduchowiona; sztuka do tej syntezy prowadzi. »Celem ostatecznym sztuki jest odzyskanie raju na ziemi. Odzyskanie raju — to połączenie ducha z naturą«.

Rozprawy Langego, zbyt przytłoczone cytatami, zamało zdecydowane w tonie, wpływu nie wywarły; umilkł on też

rychło i w właściwej walce między młodymi a starymi udziału nie brał.

Wogóle w walce tej głównym heroldem krytycznym był sam twórca artystyczny, Przybyszewski; on rzucał wielkie hasła, formował drogi wytyczne; w walkach polemicznych, w popularyzacyi nowych idei najczęściej głos w *Życiu* zabierał St. Lack, poniekąd półoficyalny krytyk pisma. W krótkich recenzyach i w rozbiorach głosów prasy, w charakterystykach kilku artystów i roztrząsaniach natury ogólnej o krytyce — teatrze — malarstwie, rozsypał mnóstwo idei, natchnionych zarówno poczuciem artystycznem, jak i zdolnością drobiazgowej, ostrej, lapidarnym stylem wyrażonej analizy. Sam jednak w tym czasie nie był jeszcze skończoną indywidualnością, początkowo opierał się o Przybyszewskiego, by potem dopiero rozwinąć się zupełnie i punkt centralny, z którego też promienie filozofii sztuki płyną, znaleść w Stan. Wyspiańskim.

Gdy wystąpienie programowe Przybyszewskiego poruszyło umysły i rozpętało gorącą polemikę, wystąpił z obroną jego *Confiteor* Jerzy Żuławski. Poeta, przygodny tylko krytyk i estetyk, rozsypał w kilku rozprawach, przedrukowanych potem w Zbiorze pt. *Prologomena* (1902) tyle filozoficznych uwag o sztuce, powiązał je w tak skończoną całość, że książka jego należy do najbardziej zajmujących, jakie u nas w tym przedmiocie napisano. Obyty z filozoficznem myśleniem i historyą pojęć o pięknie, Żuławski wie, że teorya Przybyszewskiego »nie jest nowa — owszem, w zasadzie stara jak świat i sztuka — ale jego zasługa, że przypomniał ją teraz, gdy się o niej najczęściej zapomina«. Ściślejszy jednak odeń w myśleniu i wyrażaniu swych idei, Żuławski przepuszcza tę teoryę przez sitko nowoczesnych zasad teoryopoznawczych, oczyszcza ją z poglądów zbyt subjektywnych, i jednostronnych, na jej kanwie interesujące snuje nieraz własne o twórczości poglądy.

Ze stanowiska metafizycznego akceptuje tedy różnicę

między duszą a mózgiem; jestto różnica syntezy i analizy. Analiza nie tworzy, lecz odkrywa (nauki przyrodnicze!), wszelka zaś twórczość polega na syntetyzowaniu — na stwarzaniu jedności wyższej, organicznej. Gdzie zaś spotkamy syntezę, jeśli to możliwe, od wszelkiej analizy wolną, stwarzanie, w którem za materyał służące pierwiastki najzupełniej swą odrębność utracą na rzecz tej nowej jedności, co z nich się rodzi — tam będziemy mieli do czynienia z nagą duszą. Ta nie ma wówczas nic z mózgiem — analizą — wspólnego, a tem samem stoi poza wszelką logiką. Przesadnie Przybyszewski mówi »ponad wszelką logiką«, słuszność zaś ma twierdząc, że »dla mózgu dwa a dwa jest cztery, a dla duszy może być milion« — tak, jak sto tysięcy cegieł dla kupca są stu tysiącami cegieł a dla architekta mogą być katedrą gotycką. Mózg jest przywiązany do określonych już przez Kanta form poznania, dusza nie jest skrępowana czasem i przestrzenią...

I tak dalej — wykład teoryj Przybyszewskiego, porządny, systematyczny, ale z miłością, która zaciera wszystkie kanty, łagodne rzuca zastrzeżenie, gdzie z treści ostre wynika odparcie. Podobnie w innych rozprawach nie okazał się Żuławski zbyt oryginalnym, bardzo zato inteligentnym i dużą sumą wiedzy obdarzonym popularyzatorem. Zastanawiając się nad ważniejszemi zagadnieniami estetycznemi, uważa piękno za zjawisko czysto podmiotowe, powstałe dzięki syntetycznemu charakterowi naszych wzruszeń estetycznych. Im człowiek więcej uzdolniony do wzruszeń podobnych, t. j. do syntezy, do tworzenia, tem więcej, tem bardziej skomplikowane odczuwa piękno. Nie każdy ma w tym kierunku uzdolnienie — wrażliwość na piękno jest też wskaźnikiem stopnia rozwoju człowieka. Tak pojęte piękno wyklucza zupełnie u tych, którzy się niem rozkoszują, pierwiastek racyonalistyczny; myśli też »czasem« Żuławski, że krytyka jest zgoła zbyteczna. »Poco koniecznie starać się zrozumieć to, co

można odczuć? poco analizować to, co można jako niepodzielną całość bez współudziału świadomości w sobie odtworzyć?« Pytanie to zrozumiemy tylko zajmując stanowisko absolutnie nagiej sztuki; ale Żuławski zgodził się był wprzódy na konieczność współudziału »mózgu«; w odtwórczości, czem bądźcobądź jest percepcya dzieła sztuki, tembardziej więc bez czynnika analizy, t. j. uświadomienia się nie obejdzie. Nie byłoby postępem zmienienie natury ludzkiej w tym kierunku, byśmy się pozbyli czynnika poznania; człowiek nowoczesny musi nietylko czuć, ale wiedzieć też: co — czem na niego działa; konieczny więc jest rozumowy rozbiór — coprawda: *a posteriori*, jako uzasadnienie po zasadniczym tym warunku, którym jest szczerość i dar odczuwania.

Pośrednikiem między »młodą literaturą« a publicznością, hołdującą »starej«, usiłował być Władysław Jabłonowski. Wychowany na literaturze głównie francuskiej krytyk z obozu społeczników warszawskich, spotykał się tam z sądami estetycznymi — prawdziwemi herezyami. »Powieść przyszłości będzie etnografią obrazowaną, albo wcale jej nie będzie — wyrokuje jeden, jakby mu natura powierzyła wszelkie tajemnice twórczości ludzkiej... — Uznaję indywidualizm formy, indywidualizm zaś treści potępiam, jako objaw wrogi kulturze, zdobytej wysiłkiem i ofiarnością wielu pokoleń — rzecze znów inny, również mocno przekonany o bezwzględnej słuszności swego poglądu... — Symbolizm w sztuce jest wierutnym nonsensem, albo zwyrodnieniem władz twórczych, dekadentyzmu i t. d. — z namaszczeniem twierdzi trzeci... — Wyrażać w dziełach sztuki własny subjektywizm, to żyć nienawiścią świata i ludzi, słowem popełniać ordynarną zbrodnię — dodaje znów inny, głęboko wzruszony wogóle wszelkim subjektywizmem... Inny znów radby wyrzucić z dzieł ludzkich nietylko pierwiastek subjektywny, nietylko psychologię twórcy, ale wszelkie jego niepokoje umysłowe i moralne z powodu odwiecznych za-

gadnień ludzkości, dlatego, że mu się wydaje, że na to nie ma żadnej rady »z zewnątrz...« Jeszcze inny w swej duszy ponuro-arystokratycznej żywi niezmiernie humanitarny zamiar ograniczenia i spętania twórczości ludzkiej w taki sposób, by dzieła antispołeczne nie mogły powstawać...«

Dobrze tu scharakteryzowane opinie »dobrych ludzi, ale kiepskich muzykantów«, gorących miłośników społeczeństwa, jakich mnóstwo ma Warszawa, a nie rozumiejących, że dzieło sztuki jest conajmniej także wzbogaceniem narodu; postępowców, nie rozumiejących, że prawem postępu jest zróżniczkowanie się dusz, indywidualizmów. Z numerami *Życia*, z wyznaniem wiary Przybyszewskiego w ręku przekonywa ich Jabłonowski, że są w błędzie, że obawy ich płonne. Metodą krytyka — sprowadzanie rzeczy nowych do starych, ukazywanie, że *schon alles dagewesen*, że pierwiastki symbolizmu, modernizmu etc, znajdują się już w arcydziełach uznanych, w pismach wieszczów; sumiennie, z bliska oglądane w żadnym kierunku nie zagrażają bezpieczeństwu publicznemu i ładowi moralnemu — nie trzeba się więc gorszyć...

Podobnie broni Jabłonowski nowych prądów przeciw prof. Struvemu, który w czambuł potępił był nietzscheanizm, indywidualizm, poetów młodszego pokolenia, jako »anarchizm ducha«. Rozgrywa się oto przed nami akt jeden ze starej epopei ludzkości, której bohaterem duszа ludzka. Żaden wiek nie widział tylu walk owego bohatera, ciągnących się od Byrona i Shelleya, od dziejów Renè'go i Obermanna, do współczesnych nam zapasów, jakie przedstawia n. p. *Axel* Villiersa de l'Isle Adama lub Nietzsche. Walk tych obrazem jest sztuka, która — teoretycznie biorąc — jest wyrazem reakcyi osobistej jednostki twórczej, jako rezultat zetknięcia się »ja« twórczego ze światem zjawisk. Źródło w tem i temsamem uzasadnienie wszelkich rodzajów sztuki; taksamo forma każda ma swoje uprawnienie, o ile należycie treść wyraża; symbolizm ma tedy w sztuce zupełne prawo obywa-

telstwa i to od wieków, gdyż służy »dla pośredniego przedstawienia takiego wyobrażenia, które jest albo bardzo abstrakcyjne, albo zbyt ściśle związane z życiem wewnętrznem, żeby mogło być wyrażone bezpośrednio«. *Ergo*... sztuka nowa ma racyę bytu, racyę bytu ma symbolika, a treść jej, ta karta z epopei psychologicznej, także ma w dziejach racyę bytu. Tylko bez skrajności w jakimkolwiekbądź kierunku. Alarmiści zupełnie niesłusznie obawiają się nowych prądów. Przeciwnie — przyjrzawszy się bliżej, dostrzeżemy »bardzo charakterystyczne dla naszej epoki zlewanie się i krzyżowanie rozmaitych, sprzecznych doktryn filozoficznych, programów społecznych, wyznań estetycznych etc.«, co — podług Jabłonowskiego — »świadczy o tem, że wybujałe, anarchistyczne (?) zasady ducha straciły wiele ze swego rozmachu i niepohamowania. Religia i nauka usiłują zawrzeć przymierze... Agnostycy, sceptycy, zarówno jak okkultyści, spirytyści etc. schylają głowę przed t a j e m n i c ą, czują się nią otoczeni, wyczekują stamtąd nieznanych objawień (?). Nauki społeczne starają się utożsamić interesy jednostki z interesami zbiorowości... Nawet stronnictwa polityczne... wszędzie, na wszystkich obszarach nieskończonej »epopei ducha« dostrzega krytyk dążności pojednawcze, ręce wyciągnięte do zgody i przymierza... A wśród tych różowiejących mgieł, przesłaniających horyzont, wśród tych dążeń do jednego akordu i jednej owczarni, wśród uroczystości godnego Hauptmana »święta pojednania« — ginie tymczasem krytykowi z przed oczu prawdziwa sztuka, której treścią nigdy nie jest kompromis, lecz zawsze określony, wybitny indywidualizm, ginie stanowczo definicya i granica wszelka — zostaje gadatliwy, sentymentalny a niewiele mówiący frazes »psychologiczny...«

Zdawało się, że krytyka literacka, wychodząca z założeń filozoficznych, kończy bankructwem, gdyż w osobach najwyższych swych przedstawicieli: Miriama i Przybyszewskiego okazuje się niezdolną do objęcia i wyjaśnienia całej

nieskończoności sztuki. Ale oto jeszcze jeden przedstawiciel tego kierunku — coprawda, pojętego bardziej po nowoczesnemu, z całem uwzględnieniem krytycznego stosunku do pojęć podstawowych, do jakiego wiek pozytywizmu nas przyzwyczaił.

Stanisław Brzozowski przeszedł dobrą szkołę myślenia abstrakcyjnego, a równocześnie szkołę literatury najbardziej życiowej, najbardziej przejętej powagą i odpowiedzialnością społeczną, jaką niewątpliwie jest rosyjska. Decydujące wrażenie wywarli nań, zdaje się, trzej pisarze: Nietzsche — Ryszard Avenarius — Przybyszewski. Co może być wspólnego między tymi trzema tak sobie obcymi pisarzami? To, co u nich jest najgłębszym podkładem umysłu: zwątpienie w prawdę — skutkiem nadmiernego umiłowania prawdy. Natury to smutne, do dna rozczarowane i pesymistyczne. Absolut, którym ludzkość długie wieki żyła i znajdując go bądź to w religii, bądź w filozofii, dla nich zginął; wszelkie konstrukcye dla odbudowania go są rozpaczliwym surogatem. Pozostaje atoli dusza własna, jedyna prawda, a poza prawdą stojąca, zależna od warunków materyalnych, a posiadająca poczucie wolności, znająca właściwie tylko przeżycia swoje, a dążąca do klasyfikacyi i wartościowania, dusza dochodząca do pełni rozwoju i samowiedzy tylko w medyum społecznem — stąd stany i obowiązki społeczne, a zagadka sobie samej i samotnica wieczna — stąd formy przeżycia i prawa indywidualistyczne.

I oto podstawa do filozofii — szersza, niż oderwana od ziemi *Wissenschaft des Absoluten*, z którą dotąd mieliśmy do czynienia. Wszak najpełniejszym wyrazem duszy jest sztuka, oczywiście nie sztuka, wyrażająca jedynie pozory bytu, ale też nie ta, która — wbrew doświadczeniu — zapoznaje, że dusza jest też produktem społecznym, tylko dzieło, odtwarzające z całą siłą, z całą wiernością autora, jakim jest; więc będące odtworzeniem jego duszy najwierniejszem; dają-

cem nam najbezpośredniej osobiste, najgłębsze jego przeżycie. Takie dzieło sztuki będzie najprawdziwszym równoważnikiem duszy. Stąd wypływa już cały system filozofii i sztuki.

A więc *(O nowej sztuce. Nasze widnokręgi)*:

1. Sztuka jest rzeczą tak poważną, ciężką i trudną, że powinna wyrażać przedewszystkiem to, co w duszach własnych za najcenniejsze, najwyższe uważamy.

2. Powinna więc wyrażać ze wszystkich naszych indywidualnych przeżyć te, którym nadajemy największą cenę. Stąd *par excellence* metafizyczny podkład nowej sztuki.

3. Sztuka poprzedniego okresu mówiła o odtworzeniu rzeczywistości. Nauka i psychologia, teorya poznania zburzyły pojęcie tej rzeczywistości, uczyniły z niej formę przystosowania jedynie do ogólnych warunków zachowania gatunku. Jedyną rzeczywistością jest dusza, ja twórcze, dążące, stwarzające wartości, stanowiące sobie cele.

4. Wszystko, co uważamy za rzeczywistość, jest wynikiem oryentacyi naszej do celów, jakie sobie stawiamy. Wraz ze zmianą celów tych zmienia się sama oryentacya, a co za tem idzie: sama rzeczywistość. Co innego jest rzeczywistością dla Spinozy, podczas gdy myśli on o swoich szkłach, które szlifuje, a co innego, gdy usiłuje stać się wyłącznie miłością Boga do samego siebie. Stany duszy naszej związane są zawsze z pierwiastkami tak pojętej rzeczywistości, w związku z którą je przeżywamy. Ta rzeczywistość jest inna dla niższych, a inna dla wyższych naszych stanów. Wyrażając te ostatnie posługujemy się często jakimś pierwiastkiem innej niższej, bardziej przeciętnej rzeczywistości, lecz wtedy bierzemy go w innym, niż zwykle, stosunku do siebie, i nazywamy go symbolem.

5. Usiłowaniem naszem jest doskonałość wewnętrzna, tj. takie przekształcenie własnej duszy, aby wszystko w sobie za dobro uznać mogła. Droga ku temu prowadzi przez wielorakie zestrajanie popędów i uczuć. Każdy popęd, każda

Stanisław Brzozowski.

dążność może się stać dobrem, świętością, nie zmieniając własnej natury, muszą być jednak tak zharmonizowane z innemi, aby cała dusza samą siebie jako dobrą i świętą odczuwać mogła. Sztuka utrwala przeżycia nasze, pozwala nam je poznać, pozwala nam wyżyć się swobodnie takimi, jakimi jesteśmy. Jest szczeblem po drodze w doskonałość. Trzeba siebie samego nazewnątrz w dziele sztuki wyrzucić, aby módz się poznać, opanować i uświęcić.

6. Przeżyje dzieło sztuki ten tylko, komu będzie ono takim szczeblem ku własnej doskonałości, poprzez samopoznanie, samoopanowanie i samouświęcenie.

Łatwo dostrzedz, gdzie w tem *Confiteor* kończy się Przybyszewski a zaczyna Brzozowski. Zasadnicza między nimi różnica w pojmowaniu duszy; cała różnica światopoglądów, cała różnica pokoleń, przebija się w głównym atrybucie, jaki Brzozowski widzi w duszy. Metafizyka Przybyszewskiego była dzieckiem smutnej epoki bankructwa, naturalizmu i mocno przesiąknięta jej rezygnacyą; »opisywać zjawiska« — do tego zadania redukowała się filozofia pozytywistyczna, i to czynił tu naturalizm; do wyładowywania swej energii sprowadzał proces twórczości Przybyszewski. Jestto złożenie broni wobec rzeczywistości, wobec tej rzeczywistości, która przecie także niczem więcej nie jest, jak stosunkiem ducha do nieznanego nam w swej istocie świata zjawisk;

ducha zdolnego do poznawania, czucia, ducha zdolnego stawiać sobie cele. W Przybyszewskim przemawia jeszcze pozytywizmowi właściwe korzenie się przed faktem empirycznym — niemożność wzniesienia się do wolności. Przybyszewski przedstawia okres opisywania zjawisk, Miriam — ich kontemplacyi, gdy czas dzisiejszy pełny jest tęsknoty za pełnem wyzwoleniem sił, za całkowitą autonomią ducha; poeci — widzieliśmy — te jaskółki wszelkich nadchodzących sił czasu, uderzają w nową strunę i tworzą arcydzieła, ale i życie pragną w arcydzieło przetworzyć. Brzozowski staje się tego odrodzenia heroldem w krytyce.

Rozszerzywszy znakomicie pojęcie duszy a zarazem rzeczywistości, znalazł Brzozowski łącznik między sztuką a życiem, dalej między sztuką a krytyką. Rozwlekle kodyfikuje swoje przekonania:

1. Każde dzieło sztuki ma za zadanie być równoważnym wyrazem stanu duszy. Nie znaczy to, by liryzm miał pochłonąć wszystko inne. To, co się widzi, jest także stanem duszy. Tembardziej, że w sztuce to, co się widzi, zawiera w sobie to, jak się widzi. Idzie w niej zawsze o to, jedyne w swoim rodzaju, z niczem porównać się niedające jak i co razem, w jednej żywej całości.

2. Dzieło sztuki ma za zadanie nie zaznajomić ogólnikowo z treścią przeżytego, lecz samo przeżycie równoważnie wzbudzić. Zrozumieć je, to znaczy je przeżyć.

3. Artysta sprzeniewierza się swemu zadaniu i społeczeństwu, zstępując z jedynej drogi — poszukiwania równoważnych wyrażeń dla swoich przeżyć. Lud i »podnoszące się ku światłu dna« (warstwy) chcą sztuki, a nie jej surogatów, a więc dzieł, stworzonych dla samych siebie, nie zaś dla niego. Lud lepiej odczuwa nowe usiłowania twórcze, niż t. z. inteligencya; wie bowiem, że brać i dać w sztuce, to równoważności, a raczej nie rozumuje wcale, lecz daje, poddaje swą duszę.

4. Stanowisko artysty wobec ludu. Bojaźń zmarnowania sił jego kosztem wyrobionych. Być jak najwięcej artystą — oto nakaz wobec karmiących swą pracą sztukę — mas. Wszystko inne jest słabością. Chcąc tworzyć umyślnie dla ludu, przestaje się tworzyć, nie spełnia się więc swego zadania wobec siebie i wobec ludu samego, który nie poto dźwiga sztukę, aby artysta przez źle zrozumianą miłość — sprzeniewierzył się jej. Sztuka musi być najpierw dla siebie, bo wtedy dopiero jest, a dopiero gdy jest, można mówić o dalszych jej działaniach.

Z tych założeń teoretycznych wypływają też zasadnicze pojęcia o krytyce literackiej. Centrum ich, to idea »przeżycia«, jako głównego ogniska zarówno twórczości, jak i konsumcyi artystycznej; głównego tego warunku wymaga się też od krytyki. »Zadaniem krytyki jest zrozumienie i odczucie artysty w jego indywidualności, nieodjemnej, jemu tylko właściwej odrębności. Podstawą wszelkich sądów krytycznych, powinna być intuicya duszoznawcza, krytyk powinien odtworzyć w sobie duszę twórcy, gdyż na zasadzie takiego odtworzenia tylko może on zrozumieć jego dzieła w ich powstawaniu, rodzeniu się z żywej, twórczej duszy.

»Krytycy wszakże — pisze dalej Brzozowski — którzyby do takiej intuicyi byli zdolni, zdarzają się niezmiernie rzadko i dlatego zazwyczaj krytyka dąży innemi, analitycznemi drogami: zadawalnia się ona rozłożeniem na pierwiastki czynników życia duchowego artysty i jego dzieł: czynność syntetyzująca, tworząca z pierwiastków tych ponownie żyjącą, bardziej uświadomioną tylko całość, udaje się krytyce niezmiernie tylko rzadko. Krytyk wszakże powinien pamiętać, że jego analizy i ograniczenia — to tylko środki, prowadzące do prawdziwego i istotnego celu jego usiłowań, jakim jest syntetyczne odtworzenie twórczego życia«.

Umożliwienie przeżycia dzieła sztuki to najważniejsze zadanie krytyki. A historyczny punkt widzenia? A krytyka

»naukowa«? Takie stanowisko uznaje Brzozowski, »ale po wszystkiem innem, lub przed wszystkiem innem, a to wszystko inne właściwie tylko wchodzi w rachubę. Zajęcie historycznego punktu widzenia wobec dzieła sztuki może mieć znaczenie jedynie jako przygotowanie do jego odczucia lub też wyjaśnienie sobie tego odczucia; właściwym jednakże, zasadniczym stosunkiem do dzieła sztuki jest odczucie, to właśnie odtworzenie go w sobie, rozbudzenie w duszy tegosamego poraz pierwszy widzącego samo siebie objawienia, jakiem było stworzenie go«.

Przeżycie dzieła — to coś więcej niż Bourgeta metoda psychologiczna; przeżyć można coś tylko indywidualnie, taksamo indywidualnem jest syntetyzowanie. Mamy tedy wobec dzieła sztuki podobnie jak wobec wszystkich kategoryj bytu, zastrzeżoną pełną naszą wolność. Wolność i twórczość — to warunek i rezultat, w całości — artyzm; artyzmem jest też tak pojęta krytyka.

System powyższy Brzozowskiego ma bezwątpienia niejedną jeszczcze lukę i niejedną sprzeczność. Odpowiedzią na nie byłaby Filozofia wolności — i jej napisania należy pragnąć.

Stanisław Brzozowski urodził się 29 czerwca 1878 roku w Wojsławicach (powiat Chełmski), do gimnazyum uczęszczał w Lublinie i Niemiłowie, w Warszawie był na wydziale przyrodniczym uniwersytetu, nie zdoławszy go ukończyć. Prace — od r. 1902 przeważnie w *Głosie;* osobno książeczki popularyzacyjno-krytyczne o Taine'ie, Śniadeckim, Kremerze, *Co to jest filozofia* i zasadnicze *Studyum o Wyspiańskim;* w *Głosie* 1902: artykuły polemiczne o Sienkiewiczu, w roku 1903 studyum o *Żeromskim* i mnóstwo pomniejszych rozpraw; artykuły filozoficzne w *Przeglądzie filozoficznym* i *Bibl. samokształcenia.*

Jako dramaturg i powieściopisarz, Brzozowski okazał się dotąd mocno zależnym. Prace teoretyczne wykazują ogromne oczytanie w literaturze naukowej i filozoficznej Niemiec i Francyi; z krytyków działali nań najwięcej rosyjscy: Bielińskij, Dobrolubów, Michajłowskij

i inni. Od pierwszych wziął dużą wiedzę i metodę naukową, wrogą wszelkiemu dyletantyzmowi, nieraz też i doktrynerstwo książkowca i styl chaotyczny, zaniedbany; od drugich — ogromną wrażliwość etyczną i społeczną, poczucie łączności organicznej sztuki z życiem, czujną świadomość odpowiedzialności społecznej piszącego, wysokiego jego powołania i obowiązku. Poparte wiedzą zachodnią bogactwo myśli przytłacza nieraz jego prace, przepełnia, przelewa się — nie mogąc usystematyzować i wyczerpać swej treści, gdy ton społeczny nadaje im polot niezwykły, gorącą, nieraz wspaniałą, porywającą wymowę. Przebija się w tych pracach nie tyle umysł filozoficzny, lecz dusza, dla której zagadnienia bytu są osobistemi kwestyami życia, która z niemi zmaga się, pytając: czem żyć — jak żyć; związana ona przeto węzłem serdecznym ze wszystkimi, co jak Pascal „szukają — jęcząc", syn prawdziwy generacyi, „którą Bóg długo i ciężko męczył" (Dostojewskij). Logicznie musi tedy z niechęcią odwracać się od Henryka Sienkiewicza, pisarza, dla którego tragedye duszy — w metafizycznem słowa znaczeniu — nigdy nie istniały, który się rozkoszuje jedynie opisami zewnętrznych stron gmachu, zamykającego naszą istność. Pytania te są dla Brzozowskiego najważniejszą treścią życia, niemi zahypnotyzowany — nie chce widzieć, że inni mogli je przeżyć w innej formie i mieć je już za sobą. Więc nawet o Wyspiańskim, o którym twierdzi, że „jest to dusza najmniej religijna i najmniej metafizyczna, jaką tylko w dzisiejszych czasach wyobrażać sobie można" — o Wyspiańskim woła: „Pod wieloma, bardzo wieloma względami jest on dla nas obcym, jak gdyby w innej epoce urodzonym".

Przykłady to, do jakich krańcowości nieusprawiedliwionych daje się porywać Brzozowski, uniesiony gorączką palących go zagadnień; w zapale polemicznym zapomina nieraz, jak szerokie granice teoretycznie sam sztuce zakreśla i o tem, że pierwszem zadaniem sztuki jest, by była... sztuką.

W pracach swoich większych, przekraczających charakter publicystyczny, okazuje zgodność z pierwszym przez siebie postawionym krytykowi warunkiem teoretycznym, jakim jest odczucie poety i umożliwienie czytelnikowi przeżycie jego twórczości. Odnosi się to przedewszystkiem do przepięknej rozprawy o Żeromskim. Z intuicyą kongenialnego ducha wżył się Brzozowski w twórczość poety, którego uważa za najwyższy wyraz pokrewnego sobie współczesnego pokolenia i wprowadza w świat jego piękna słowem gorącem, nieraz prawdziwie natchnionem. Jakkolwiek wielką miłością przenika tę duszę, nietylko analizy rzuca wspaniałe — drogą analizy umie wydobywać ogniska psychologiczne jej twórczości, określać je rozumowo. Gdy wy-

kazuje n. p., że Żeromski posiada u nikogo w tej mierze nienapotykany dar przywracania jedności momentom, tłómaczy tem bardzo zasadniczy czynnik estetyczny twórczości poety i mnóstwo jego konsekwencyj. Charakter więcej analityczny ma studyum o Wyspiańskim. Słusznie powiada Brzozowski, że „najwyższym wyrazem podziwu dla poety i artysty jest zrozumienie i ukochanie go takim, jakim jest, ze wszystkiemi właściwemi mu cechami indywidualnemi. Przypisując mu i podziwiając zdolności, jakich nie posiada, świadczymy wyraźnie, że taki, jaki jest on istotnie, nie wystarcza nam, i że wskutek tego musimy go sobie idealizować". Rozbiera tedy krytyk właściwości poetyckie utworów Wyspiańskiego: muzykę jego wiersza, rodzaj jego plastyki i t. d., aby w ten sposób odtworzyć organizacyę twórczą poety. Okazuje się jednak, że krytyk złą obrał metodę, że narzędzia naszej analizy są za grube, za szorstkie, by sięgnąć miały w stany duszy, których nawet sam poeta bezpośrednio wyrażać nie może i tylko symboliką i nastrojem je nam suggeruje. Jeżeli gdzie, to do ujęcia takich właśnie artystów prowadzi tylko intuicya i zmysł syntetyczny; one ukazałyby ogniska twórczości zasadnicze, z których logicznie wypływają i przyczynowo łączą się z sobą tak formy, jak i idee poety. Brzozowski do tych źródeł nie dotarł, form więc nie określił należycie a idee w dziwny sposób zapoznał, kończąc tak niewytłómaczonymi zarzutami, że poeta *Wesela* i *Wyzwolenia* jest „duszą, odwróconą od współczesnego życia", że twórca Konrada, mocującego się z Geniuszem, i *Achilleidy*, „pod wieloma, bardzo wieloma względami, jest dla nas obcym, jak gdyby w innej epoce urodzonym".

Pojedyncze spostrzeżenia psychologiczne są i w tem dziełku znakomite, w innych zaś pismach Brzozowskiego, pomimo ciążącej na nich klątwy pośpiechu, tyle jest rozsypanych myśli świetnych i uczucia gorącego, że gdy osiągnie harmonię filozoficzną, ewolucya myśli naszej dużo po nim może się spodziewać.

Stanisław Lack urodzony w Krakowie 1876 r. Po ukończeniu studyów podróżował po Francyi, Stanach Zjednoczonych, Włoszech. Artykuły: w *Życiu, Młodości, Nowem Słowie, Krytyce.*

Jedna z „problematycznych natur", jednających sobie tak zwolenników gorących, jak i przeciwników zaciętych; głównie z powodu formy zawiłej, pogmatwanej, w jakiej wyraża swe idee, jakby dla stwierdzenia słów satyrycznych W. Humboldta, że filozofia jest to sposób wyrażania jasnych myśli w sposób ciemny. Skoro się wyłuska je z chaosu i złączy brakującemi ogniwy logicznemi, otrzyma się system

idei, w którym ostatecznie najwięcej oryginalną jest bezwzględna krańcowość zastosowania.

W pierwszych pracach był Lack żarliwym rzecznikiem impresyonizmu w krytyce (artykuły: *Krytyka — Bojkot — Impresya; Życie* 1897). „Emocya artystyczna, która jest początkiem dzieła sztuki, jest także jego końcem, tak, że poprzez dzieło sztuki wychodzi w swojej okazałej całości i staje się czynnikiem, zapładniającym drugiego artystę, który z niej tworzy impresyę. Charakter impresyi, jako tego, co Anatol France nazywa *aventures d'âme*, poprzedza już oczywiście artyzm. Krytyk-artysta, albo też impresyonista, czuje się zniewolonym do sięgnięcia w źródło, z którego dzieło sztuki wypłynęło, krytyk-impresyonista bowiem to tylko widzi w dziele sztuki". „I dlatego krytyka prawdziwie artystyczna, impresya, jest ostatnim wyrazem krytyki, bo wciąga w obręb świątyni nową irradyacyę duszy artystycznej". Szczyt krytyki artystycznej widzi u Przybyszewskiego *Zur Psychologie des Individuums* i tonem dytyrambicznym pisze: „Gdyby Przybyszewski nie stał samotnie w swoim ogromie, możnaby przypuścić, że krytyka jego jest niejako syntezą tego, co już od dawna świtało we wrażliwości Lemaitre'a lub Anatola France'a".

W niespełna dwa lata później uważał Lack (*Życie*, 11, 99), że „takie zabawki (nie wszystkie zresztą) Lemaitre'a nie są jeszcze krytyką, a krytyka, nazwana przez Matuszewskiego subjektywną, również niewiele ma z prawdziwą krytyką wspólnego. Nazywają tę krytykę także impresyonistyczną. Nie mogą jednak dojrzeć, ile w tej krytyce jest tego, co nazywa się impresyonizmem, objektywizowaniem wrażeń i zjawów znikomych. W rdzeniu najgłębszym impresyonizm... jest symbolizmem. Nowa krytyka jest symboliczna, jedna, i staje się przez to odłamem sztuki również symbolicznej. Nie będzie ona ani subjektywna, ani objektywna... Że będzie indywidualna, rozumie się samo przez się, skoro tworzy ją artysta, który ścieśnia i zgęszcza płynny, zmienny a przedewszystkiem znikomy przejaw i stawia trwałe posągi kamienne i nieśmiertelne, poruszające się całkiem właściwym, odrębnym, jedynym rytmem. Tworzy on syntezę indywidualności „omawianego" artysty i łączy go z wszechnością, a przedewszystkiem z jego wiecznym typem. Artysta, podobnie jak religia (sztuka jest religią) łączy jednostronnego człowieka z odwiecznym jego typem, którego nazwa Bóg, Przyroda, zresztą nazwa jest obojętna. W ten sposób indywidualność artysty staje się chwilą, momentem, który pod ręką drugiego artysty wzrósł do znaczenia symbolu. I krytyka ta ma za wspólne podglebie poglądów świat symboliczny, jak zresztą filozofią końca XIX i XX wieku będzie prawdopodobnie symbolizm w najszlachetniejszej,

w najbardziej wysubtelnionej swej postaci. Widzimy także z tego, dokąd zdąża taka krytyka, jaki jest jej cel. Jest ona tak samo „sztuką dla sztuki“ i jest taksamo twórczą“. Krytyków takich jest niezmiernie mało; jednym z nich jest Rémy de Gourmont, dalej Artur Symons.

Z biegiem czasu pojęcia Lacka bardziej się jeszcze różniczkowały; gdyby je ująć w systemat — byłby nim psychologizm dzieł sztuki. Króluje dalej arystokratyczne pojęcie sztuki, jako siły absolutnej. Jako taka — jest sama sobie celem, innych sankcyi nie potrzebuje, z innej dziedziny praw nie czerpie. Nasz stosunek do niej musi być czysto estetyczny, bezinteresowny, kontemplatywny; między życiem a sztuką przepaść istnieje nieprzebyta. Artysta jest marzycielem, z światem czynów nie ma nic wspólnego; ma na celu realizowanie dzieła, nie reformowanie dusz; dziełem swojem podsuwa pod oczy obraz typu i ten, jedynie ten, nas zajmować powinien. Krytyka wpatrzona jest w ów typ; pytanie, czy typ ów moralny jest lub niemoralny, to jest, jaki stosunek jego do życia, jest nieartystyczne, zbyteczne, tak samo pytanie, czy materyał artysty jest wzniosły lub poziomy; wszystko zależy od tego, czy w tym materyale tkwi coś, co jest dramatyczne, a w takim razie krytyk ma tylko badać, czy autor wydobył z tego materyału wszystko, co w nim się kryje i jaka jest jego logika. Krytyk śledzi tedy linię dzieła i informuje o tem czytelnika; wykazuje analitycznie, co artysta wyraził syntetycznie, bada i odsłania konieczność; jest psychologiem. Wszystko, co poza tem, jest utylitaryzmem.

W przeprowadzaniu tych zasad Lack okazuje się skrajnym doktrynerem. Fanatyzmem jego — logika artystyczna, jak gdyby istniała jedyna, ostateczna logika. Przeciwko temu świadczą bodaj sami wielcy poeci, którzy niejednokrotnie pomysły swoje kilka razy opracowują — dowód, że dopuszcza on rozmaite możliwości. W istocie dzieło sztuki jest niewyczerpanym skarbcem możliwości — i w tem największy jego urok: dopuszcza rozmaite interpretacye, na rozmaite natury działa rozmaicie, wyzwala całą muzykę, uśpioną w różnych duszach ludzkich. Ale dzieje się to przez stopienie się widza, czytelnika, słuchacza z twórcą; sam stosunek rozumowy do niego nie prowadzi: dałby nam tylko poznać anatomię i fizyologię dzieła — i to nie zawsze.

Nie w tych badaniach objektywnych leży też wartość krytyk Lacka, szczególnie, że jest on antytezą pisarzy francuskich, u których się uczył i dla których przejrzysta i wykwintna architektura pierwszem jest przykazaniem. Mając uwydatniać linię dzieła — sam nie ma linii; rozumowanie jego jest zawsze zawiłe, gzygzakowate, poplątane, idea przewodnia zazwyczaj w niem ginie. Ale wśród tych bezdroży i gąszczów często zatrzymują nas kwiaty myśli subtelne, otwierają się tu

i owdzie perspektywy przepiękne, głąb zatrzymuje niezbadana. Objektywny psycholog jest właściwie zupełnym subjektywistą: zajmuje najwięcej osobistemi, przez dzieło wywołanemi, myślami i uwagami. I jak u każdego subjektywisty — najważniejszym u niego czynnikiem jest odczucie; sam dobrze odczuwa Wyspiańskiego i o logice jego dzieła głębokie nieraz wypowiada zdania; nie ma zaś zmysłu dla natur przeciwnych; stąd świat Żeromskiego, pełen żywiołowości i „przypadkowości", zbaczającej z prostolinijnej logiki artystycznej, jest mu zupełnie obcy, odczuć go nie jest w stanie.

Władysław Jabłonowski urodzony 1866 roku w Żabokrzyczu na Podolu. Po naukach szkolnych w Białej Cerkwi kontynuował studya społeczne i literackie w Genewie, Paryżu i Lipsku, od roku 1893 publicysta w Warszawie. Liczny szereg artykułów o literaturze polskiej i obcej (szczególnie francuskiej) w czasopismach; osobno tomik nowel: *W zatoce śmierci* i studya: *Dusza poety* (1900), *Chwila obecna* (1901), *Amiel* (jako przedmowa do wyboru tłómaczonych ustępów z jego pamiętnika 1901), *Emil Zola* (1903). *W odwiecznej sprawie. Uwagi o sztuce i krytyce* (w *Noworoczniku literackim* A. Potockiego „Melitele", 1902). Z metody swej jest Jabłonowski w większych pracach psychologiem; teoretycznie zakreśla program, że krytyk powinien iść ręka w rękę ze sztuką, nigdy zaś z publicznością; wznosić się nad chwilę, nad upodobania koteryi, nad prywatę — „powinien nauczyć ludzi wcielać się w indywidualności odrębne, żyć ich życiem i solidaryzować się z niem. Tą drogą pozwoli im objąć i zsolidaryzować się z całą mnogością przejawów artystycznych". „Krytyk naprzód powinien wyrozumieć dzieło sztuki i pójść wprost, nie zbaczając z drogi, do żywych źródeł twórczych, skąd powstało — do serca i duszy ludzkiej, a potem być kolejno tem, czem mu się zechce: moralistą, publicystą, filozofem i t. p. Naprzód powinien się wzruszyć i przejąć przedmiotem sztuki — potem sądzić". „Na tej umiejętności wcielania się w dusze twórcze i istnienia odrębne, polega indywidualność krytyka, jej wzrost i niezawisłość, tą drogą tylko może on zdobyć *maximum* świadomości osobistej, niezbędnej do rozpoznawania istotnych celów i zadań sztuki".

Ideałem Bourget — bez jego bigoteryi.

W pracach Jabłonowskiego znać też chwalebną dążność do przedmiotowości i przenikania szerokiej galeryi dusz twórczych; krytyk-psycholog musi jednak posiadać nadzwyczajną intuicyę duszoznawczą, we wzroku swoim promienie Roentgenowskie posiadać musi, inaczej tylko po wierzchu zjawisk się ślizga, najgłębszych, istotnie cie-

kawych i decydujących faktów i związków nie spostrzeże. Jabłonowskiemu na tej przenikliwości zbywa zupełnie; objektywne, porządne jego studyum o Zoli rozpływa się ostatecznie w ogólnikach; o „duszy poety“ Słowackiego na podstawie jego listów do matki umie tylko wyczytać, co z wierzchu: szereg cytatów, ewolucyi; zaś tej duszy nie ukaże, dziwnych jej zagadek, sprzeczności, komplikacyi nie wytłómaczy.

Rozdział czwarty.

KRYTYKA MORALISTYCZNA.

I. Charakter i wpływy.

Anti-naturalizm, który przywrócił sztuce charakter metafizyczny, dodał zarazem bodźca krytyce, która bada dzieła sztuki ze stanowiska zawartej w nich idei dobra.

Niezawsze jest ten kierunek identyczny z utylitaryzmem racyonalistów i społeczników pospolitych. Jeden z przedstawicieli krytyki moralistycznej, Maryan Zdziechowski, energicznie protestuje przeciw zarzucanemu mu podporządkowywaniu sztuki dogmatom religijnym, moralnym lub politycznym. »Niech artysta wyznaje, jakie chce poglądy w zakresie religii, etyki i polityki, niech porusza, jakie mu się podobają, przedmioty; niech bada nagą duszę, byleby tylko sam miał duszę, przejętą pragnieniem doskonałości, ideału moralnego; byleby palił się w nim ogień miłości bożej, a światło to niezawodnie wyprowadzi ją z mroku na szerokie i jasne przestrzenie«. Dobro w tem znaczeniu przekracza zakres małości utylitarnego życia, staje się ideą platońską, odblaskiem Doskonałości ponad-bytowej, jednem z licznych oblicz Nieskończoności, stanem duszy podniosłym, sztuka zaś, stan ów wyrażająca, metafizyczną jest, podobnie jak charakter metafizyczny ma krytyka, szukająca w dziele artystycznem przedewszystkiem wzruszeń z zakresu dobra.

Jasną jest rzeczą, że w praktyce trudno pogodzić krytykę moralistyczną z podstawami artyzmu. Idea doskonałości, jak każda idea Platońska, treścią może być sztuki, ale nie jedyną ani też jedyną jej miarą. Mamy mnóstwo rodzajów piękna, które ze stanowiska etyki wcale rozważać się nie dadzą; piękno samo w sobie jest dobrem, w czystych swych objawach działa uszlachetniająco, nie mając założeń moralistycznych. Te są w duszach ludzkich najczęściej związane z warunkami czasu i miejsca — piękno zaś jest czemś absolutniejszem, bardziej niż ideał moralny niezależnem, czemś wiecznem. Widzimy też, że piękno trwa niezmienne, gdy etyka i zasada krytyki moralistyczna najrozmaitsze przybierają kryterya i cele.

Ideał moralny, jako zasadę krytyki artystycznej, spotykamy nasamprzód, zdaje się, w Anglii, w ustach Ruskina, w związku z ideową nawskroś sztuką prerafaelicką. Odnowiciele ci malarstwa angielskiego, artyści, którzy krajowi swemu i Europie całej rzucili hasło wniesienia piękna we wszystkie sfery życia, w sztuce nigdy nie widzieli narzędzia sybarytyzmu duchowego, rozkoszy zmysłowej; religijny miała ona cel w znaczeniu nowocześnie społecznem, lud cały chciała podnosić, przez piękno ukazać mu Nieskończoność, Doskonałość, ideał. »Wielcy artyści angielscy wszystkich stopni — mówi Robert de Sizeranne — żywią w sobie przekonanie, że lud cały żąda od nich kaznodziejstwa i przykładu moralnego«. Formułował te idee Ruskin, pisząc: »wierzę, że poznanie piękna jest prawdziwą drogą i pierwszym szczeblem do poznania dobra«. »Wszelka sztuka jest adoracyą« — wołał, — otwiera ona drzwi do Niepoznawalnego...« Ale nie poprzestał na konstatowaniu uszlachetniającego wpływu piękna, żądał, by artysta dobrem żył, świadomie wszczepiał je sobie w krew, wszczepiał je w swoje dzieła, wszczepiał w społeczeństwo.

Sztuka prerafaelicka dotąd u nas nie jest znana; Ruskin był u schyłku wieku modny, wymieniany i tłómaczony, ale wpły-

wu żadnego na umysły nie wywarł; większe znaczenie dla naszego ruchu umysłowego miały zasady moralistyczne krytyki, wypielęgnowane we Francyi. Powstały tam w czasie wszechstronnej reakcyi przeciw pozytywizmowi — w wielostronnem znaczeniu słowa — i przybrały odrazu najrozmaitsze szaty. Idea doskonałości dla wielkiej części ludzi miała przecie wzór gotowy, do którego serca mimowoli się zwracały — i oto krytyka odrodzonego idealizmu, stęskniona za pierwiastkami wszechdobra, wyraża się najczęściej, jako doktryna odrodzonego, po czasach niewiary, chrześcijaństwa: »neochrystyanizmu«. I brzmi ta nuta wojowniczo w ustach Brunétièra; otworzyła Francyi nowe widnokręgi, wskazała szereg potężnych artystów-moralistów w głośnem dziele Melchiora de Vogué: *Le roman russe* (1886); Edward Rod w *Etudes sur le XIX siècle* (1888) protestuje przeciw ideom negatywnym, pesymistycznym po profesorsku, erudytywnie; nawpół filozoficznie, nawpół religijnie czyni to Paweł Desfardins, gdy Bourget w ostatnich studyach uderza w strunę chrześcijaństwa salonowego, do uczuciowości dam i dandysów przemawia. Wszyscy oni atakują »wielkiego kapłana Nicości« Renana, mistrza Nirwany — Schopenhauera, najgwałtowniej — Zolę i jego szkołę; w sztuce dzisiejszej brak widzą *nostalgie du divin* i boskość tę odnajdują w tradycyjnej formie: dogmacie religijnym.

W nim znajdują zdrój żywota, w szczerej lub desperacko wmówionej wierze doskonałość odczuwają, mającą łączyć sztukę z życiem a jedno i drugie z Nieskończonością wcieloną. Vogué staje się kapłanem tej wiary, Brunetière — wielkim inkwizytorem, Rod — nudnawym teologiem, Bourget — świeckim jezuitą.

Żywy, choć wąski jest nurt chrześcijański we Francyi, ale zagłusza go prąd znacznie silniejszy, nie chcący nawrócić wstecz, do form i etapów duchowych już przebytych. *Nostalgie du divin* nie wygasa w duszach ludzkich, ale tęsknota nie chce miłości swojej ograniczać formami religii objawionej,

przykutej do dogmatów, zmieszanej z pierwiastkami ziemskimi. Edward Schuré i Gabryel Sarrazin sięgają do niewyczerpanych krynic duszy ludzkiej; pierwszy filozof, erudyta, odbudowuje misterye pytagoryjskie i innych religij ducha, towarzyszy w mistycznych wzlotach Ryszardowi Wagnerowi; drugi snuje marzenia wszechludzkie i wszechzbawcze, które oplata to około seraficznej postaci Shelleya, to około bohaterskich postaci romantyki polskiej. Tchnienia to idealizmu wzniosłe, kadzielnice serc wznoszą ku pięknu, za którem widzą wielkość moralną; hymny śpiewają na cześć wiecznego oceanu bytu, w którym widzą emanacyę bytu doskonalszego, nieskończonego; serce u nich zawsze na najwyższą nutę nastrojone, ale twórczość samodzielna słaba; entuzyazm i polot filozoficzny przy omawianiu dzieł wielkiej sztuki istotnie poetycki, harmonią piękna łączy świat widomy z niewiadomym.

Więcej pozytywnie pojmowała sztukę i moralność grupa młodzieży, która w r. 1891 założyła była pismo: *L'art et la vie;* sztukę głosili nie dla sztuki, lecz dla życia: wobec przesilenia moralnego, jakie ogarnęło społeczeństwo dzisiejsze, głoszą rolę życia, jako zasadę naczelną, życie silne i piękne, siłę i piękno siejące naokół; siła jest pierwiastkiem moralnym, płynie z ducha, chcieć to módz; więc gdy trzeba — można też życiem kierować, życie tworzyć, siebie stworzyć; pisać dzieła piękne — najpiękniejsze dzieło z życia swego zrobić.

Głosy te wszystkie nawołują do nawrotu, do państwa duszy, do ideału, do udoskonalenia; z tego stanowiska osądzają duchy współczesne, kierunki umysłowości. Często jest w ekspresyi tych głosów więcej artyzmu, niż w dziełach twórczych; ich uczucia, polot umysłu więcej wzrusza, niż przekonywa. Najlepsi z nich więcej są filozofami i moralistami, niż teoretykami sztuki, dążność przemienia się u nich w probierz nieraz ciasny, lub nawet wrogi sztuce.

Przekonano się o tych konsekwencyach, gdy poglądy swoje na pytanie »Co to jest sztuka« w r. 1891 sformułował największy moralista naszych czasów Leon Tołstoj. Znakomity znawca natury ludzkiej i ścisły obserwator stosunków społecznych, mało złożony, prawie pierwotny jako inteligencya, rzuca anatemę na wszystkie dotychczasowe teorye estetyczne i na mnóstwo najwybitniejszych dzieł ze skarbca sztuki, mierzy je wyłącznie probierzem Ewangelii, tymsamym, który przykłada do spraw polityki, wojny, współżycia ludzkiego. Wiele gorzkich i głębokich prawd wypowiada sztuce dzisiejszej, będącej narzędziem najgrubszej zabawy i lubieżnego łaskotania nerwów klas wyższych społeczeństwa i ostatecznie pragnie usunąć »gmatwającą rzecz pojęcie piękna« z sztuki uczynić jedynie głos sumienia religijnego, uczynić ją narzędziem »zjednoczenia ludzi z Bogiem i pomiędzy sobą«. »Sztuka chrześciańska, tj. sztuka naszych czasów, powinna być katolicką w bezpośredniem tego słowa znaczeniu, t. j. wszechświatową, i dlatego powinna jednoczyć wszystkich ludzi. Jednoczą zaś wszystkich ludzi tylko dwa rodzaje uczucia: uczucia wypływające ze świadomości synowstwa bożego i braterstwa wszystkich ludzi — oraz uczucia najprostsze, życiowe, ale dostępne wszystkim ludziom bez wyjątku, jak uczucia wesołości, litości, działalności, spokoju itd. Tylko te dwa rodzaje uczuć stanowią przedmiot dobrej ze względu na treść sztuki naszych czasów«. Dziewiąta symfonia Beethovena należy do sztuki złej, gdyż nie wyraża wyższego uczucia religijnego i nie jest wszystkim ludziom dostępna.

Tak pojęte uszlachetnienie i zdemokratyzowanie sztuki musi wywołać protest ze strony najbardziej demokratycznie i idealistycznie usposobionych jednostek. Ujawnia Tołstoj niebezpieczeństwo, o które najczęściej rozbija się sąd estetyczny, z założeń wychodzący moralistycznych: oto nie umie się wznieść nad moralność daną, nad wytwór historyczny pewnej epoki, pewnej klasy, w najlepszym razie pe-

wnej tendencyi rozwojowej. Znosi temsamem elementarne prawa sztuki: prawo indywidualności i prawo duszy, wznoszącej się nad czas i przestrzeń, umiejącej się zachowywać zupełnie bezinteresownie. Artystyczna krytyka moralistyczna jest też częściej moralizowaniem, niż krytyką artyzmu.

II. Maryan Zdziechowski.

Autor jednego z najwybitniejszych dzieł, na jakie krytyka nasza się zdobyła: *Byron i jego wiek*, przedstawia doskonale ewolucyę, jaką przebył odłam pokolenia, przesiąknięty doktrynami pozytywizmu, a z gorejącym w sercu ogniem czystego idealizmu.

»Połączyć Taine'a z Brandesem, stanąć na Taine'owskiem stanowisku psychologii jednostek i szczepów i zajrzeć w głąb duszy autora, oraz narodu, który go wydał, a następnie, idąc w ślad za Brandesem, ogarnąć okiem pokrewne objawy wśród innych narodów i plemion — oto, zdaniem mojem, ideał krytyki«. Tak pisał Zdziechowski w r. 1888 w przedmowie do dzieła *Mesyaniści i słowianofile* i postawił sobie za cel zbadanie prądów patryotyczno-mistycznych w literaturze polskiej i innych słowiańskich literaturach, badanie porównawcze, więcej do psychologii narodów, niż do dziejów sztuki we właściwem słowa znaczeniu należące. W ciągu swych badań niejednokrotnie występuje jeszcze punkt widzenia czysto pozytywistyczny; autor odnosi się krytycznie do marzeń twórców *Dziadów* i *Anhellego*, gdyż ich »ideał porywająco piękny, lecz nie z tego świata, bo przeciwny naturze ludzkiej, dążącej do harmonijnego rozwoju władz ducha, nie zaś do wywyższenia jednej kosztem reszty«. Mało jednak zwraca krytyk uwagi na tę »resztę«, cała jego natura ciągnie go w żar ten wewnętrzny, który gorzał w du-

Maryan Zdziechowski.

szach wieszczów polskich. »Wypowiedziane przez nich myśli pozbawione są podstawy, rozwiewa je jedno lekkie dotknięcie krytyki, natomiast jakże potężnie na nas działają te szlachetne i święte uczucia, które dały początek owym myślom mistycznym, ten ogień ich przekonań, ta mglista a urocza tajemniczość marzeń« w wyobraźni naszej powstaje cudowny obraz obu tytanów poezyi polskiej i, chociaż rozsądek bezwarunkowo odrzuci twierdzenia ich, jednak ich wielkie cierpienia i gorąca miłość podnoszą i uszlachetniają serca« (228). Broni się »rozsądek«, jak ćma w ogień leci serce, a porównując mesyanizm polski z rosyjskim, konkluduje, że »o ile ostatni ma za sobą pierwszeństwo we wszystkiem, co się tyczy jasności, dokładności i związku logicznego, o tyle ideały Mickiewicza i Słowackiego wyższymi są pod względem e t y c z n y m«. Z ucznia Taine'a i Brandesa wyłonił się — niezupełnie jeszcze uświadomiony — moralista; krytyk w znaczeniu literackiem prawie do głosu tu nie przychodzi, na pierwszy plan wysuwa się badacz, który dzieła poetyckie traktuje nie jako utwory sztuki, lecz jako dokumenty z porównawczej psychologii narodów; silniejszy jednak odeń jest wyznawca, szukający w świecie artyzmu przedewszystkiem idei dobra i wysławiający ją z całą miłością.

Jeśli w pierwszem dziele czynił to z zastrzeżeniami

a cele miał naukowe, poznawcze, to z biegiem czasu właściwa jego natura coraz bardziej odrzucała naleciałości obce i wyłaniała się prawdziwą swą istotą. W sześć lat po dziele pierwszem pisze przedmowę do następnego: *Byron i jego wiek*, w której składa nowe wyznanie wiary. Cześć, jaką dawniej żywił dla nauki, była przesadna. »Miałem ją za najwyższą prawodawczynię ludzkości, chciałem przeto jako jej kapłan wystąpić przed czytelnikiem, zapominając, że na polu mej pracy, prócz zadań naukowych, miał pisarz każdy bezpośrednie moralne posłannictwo«. Właściwie nie uświadomił był sobie w pierwszej młodości autor tej swojej prawdy, ale teraz pojął ją z całą jasnością człowieka, przychodzącego do samopoznania. »Mówiono dotąd i mówią zawsze o krytyce naukowej, ale czas zastanowić się wreszcie nad moralnym krytyki obowiązkiem i zrozumieć, że lepiej pióro złamać, niż pisząc, nie silić się myśli ludzkie skierować ku dobru«. »Serce czyste i umysł prawy« muszą być tym pierwszym celem, który powinni osięgnąć tym, co chcą innych w tajniki twórczości artystycznej wprowadzać, gdyż tylko wtedy zdołają oni rozpoznać w pomysłach mistrzów to, co ze słońca, i oddać woń czystą ich ducha, aby nią znużone dusze pokrzepić«. (T. I. VIII).

Zasada, bezwarunkowo zacieśniająca sferę sztuki i krytyki. »Myśli ludzkie skierować ku dobru« — a co to jest dobro? Jakie dobro osiąga rzeźbiarz, kując w marmurze lub słowem posąg cudny Wenery medycejskiej, dyskobola, koni rozhukanych? Jakie dobro ma na oku poeta, opiewając wspaniałość morza wzburzonego, płomieni rozszalałych, rozpętanych huraganów? Snać w pięknie samem jest jakiś czynnik, działający na nas podniośle, oswobadzający nasz umysł od zawichrzeń codziennego życia, wznoszący w krainę bezinteresownej kontemplacyi, czystych wzruszeń. I nie potrzeba, jak to robi większa część moralistów, do tego piękna wnosić jakichś idei moralnych, *hineininterpretiren* — jak mówi niemiec —

Boga, ludzkości etc. Piękno samo w sobie działa moralnie i samo w sobie stanowi misteryum metafizyczne — chodzi więc o to, by je odczuć w całej pełni, wykazać, na czem ono polega. Nie wynika stąd ignorowanie idei. Piękno plastyczne jest tylko jednym z wyrazów sztuki, obok których, może nad którymi stoją inne, bezpośrednio przemawiające ideą, ale i one do sztuki należą, o ile zawierają w sobie czynnik artystyczny, a tym jest nie idea, lecz ekspresya wizyi wewnętrznego świata, przeżycia, moc, szczerość wzruszenia, środki wyrażenia etc. Krytykowi wobec dzieła sztuki pozostaje swoboda odczucia, ale krytykiem literackim jest wówczas, gdy piękno i idea działają nań przedewszystkiem stroną swoją artystyczną, gdy sam jest dobrem medyum artystycznem.

Czy Zdziechowski jest takiem medyum? Już sam fakt nałożenia twórczości pewnych ograniczeń i dyrektyw świadczy o niedostateczności organizacyi w tym kierunku. Utwór literacki działa nań za pośrednictwem swej idei, na piękno nietylko duchowe, jakby wcale nie był wrażliwy; dla organizacyi podobnej Homer nie malował z dotykalną plastyką swych zapasów, dla niej lirycy nie idą w zawody z słowikiem, by uczucie śpiewać miłosne. A i piękno duchowe więcej do Zdziechowskiego przemawia stroną swą myślową, niż bezpośrednio-poetycką, więcej duchem, niż duszą.

Świadczy o tem już samo założenie, z którego wychodzi największe jego dzieło: *Byron i jego wiek*. Jest ono czysto filozoficzne; autora zajmuje przedewszystkiem zagadka życia i dobra, ideał bytu etycznego i koleje, przez jakie on przechodził, dzięki temu popchnięciu, jakie poezyi europejskiej dała twórczość Byrona. Tajemnica istnienia, marzenia o niem poetów, cel naszej wędrówki ziemskiej, wartość bytu — oto, co go zajmuje prawie wyłącznie; dzieło całe jest historyą ideału, poezya — pretekstem do tego i ilustracyą.

Nie jestto kontemplacya sztuki *sub specie* metafizyki,

lecz coś wręcz odwrotnego; kwestye metafizyczne zapełniają całą duszę autora i prawie każą mu zapominać, że badani przez niego poeci byli także — poetami. Probierz ideału jest jedyną miarą, z jaką krytyk do nich przystępuje; wszyscy oni rozważani tylko ze stanowiska zagadnień etycznych, rozważani z punktu widzenia pytania, o ile skupiali w sobie »tęsknoty i porywy ludzkości, przeobrażając je w fontanny światła, tryskające ku niebu«.

Utrwaliła się metoda autora, najpełniejszy równoważnik jego duszy. »Płazy, czy ptaki?« zapytuje mimowoli, stając przed nowym twórcą, nowem dziełem; robak marny, co czołga się i pełza, czy twór uskrzydlony, co w niebo ulatuje? Podniosłym jest stan duszy tego, co tak pyta, a i myśl jego w pyle ziemskim się nie nurzy. Z Platonem wierzy, że piękno to odblask doskonałości; nieskończoną jest doskonałość, piękno przeto i nieskończoność związane są z sobą węzłem najściślejszym — i z tęsknoty za nieskończonością, stanowiącej najszlachetniejszy pierwiastek ducha, wypływa tak sztuka jak religia. Dwa to skrzydła ludzkości, u Zdziechowskiego najściślej z sobą powiązane, często też trudno jedno odróżnić od drugiego, ale tak jedno, jak i drugie unosi się wysoko, niesplamione kurzem i brudem ziemskim. »Więc cnota, bohaterstwo, ojczyzna, wiara, słowem doskonałość, ideał moralny przedewszystkiem, a dopiero potem piękno artystyczne, jako nagroda pracy nad urzeczywistnieniem ideału moralnego« (*Szkice*, I. 280) — to jego hasło, wiara a zarazem metoda pracy, której jest zawsze wierny. Nadaje to jego dziełom polot niezwykły, przepełnione one żarem serca gorącym, zapałem prawdziwie apostolskim, miłością ideału tak wielką, że raduje się sercem, gdy gdziekolwiek dostrzeże odblask jego jasny, po całym świecie chodzi, by szukać jego wyznawców. Ale wszystko to nie zmienia faktu, że zaufanie, jakie krytyk literacki ma do literatury, wogóle do sztuki, jest małem, skoro sam powiada, że ideał moralny przede-

wszystkiem, potem dopiero piękno artystyczne; nie doprowadził więc do jedności, uznaje, że piękno może stać poza ideałem etycznym, może być amoralne — w całej filozofii sztuki Zdziechowskiego powstaje więc luka... I nie zmienia to wszystko faktu, że ideały nasze moralne są ograniczone, głębiej, objektywnie badając — sprowadzają się do jednego: do podniosłego stanu duszy, gdy świat piękna jest znacznie szerszy, bogatszy; każdy ideał etyczny jest piękny, niekażde piękno musi być ideałem etycznym; sztuka ma zatem własną logikę, własną mowę, własną filozofię, może być rozpatrywana także ze stanowiska etyki, ale nie wyłącznie. Zdziechowski coraz bardziej przestaje też być krytykiem literackim i przeobraża się zupełnie w filozofa-moralistę.

III. Inni bojownicy ideału moralnego.

O stosunek krytyki i literatury do ideału etycznego toczyła się u nas gorąca walka w początkach wystąpienia na widownię »Młodej Polski«. Pamiętamy atak (patrz t. II. str. 137), jaki na tem polu przypuścił był do młodych Stanisław Szczepanowski, proklamujący kult ideału bohaterstwa, jako główne zadanie literatury i krytyki; poparł go był Zdziechowski. Imieniem »Młodej Polski« odpowiedź dał Artur Górski. Odpowiedź niezbyt konsekwentną — koniec kłóci się z początkiem. Naprzód słyszeliśmy adoracyę sztuki czystej, »pani naszej i pocieszycielki, do której wzdychamy z głębokości pragnień i smutków naszych«; piszemy, bo nie chcemy działać, wołał *Quasimodo*, przeciągając linię demarkacyjną między sztuką a życiem; w dalszym toku nastrój i treść artykułów się zmieniły, przybrały charakter moralno-narodowo-mistyczny. »Dobro, pojęte jako tęsknota za bytem wyższym, za doskonalszą duszą ludzką lub nadludzką, jest uczuciem czysto

estetycznem, stanowi w oczach naszych odrębną, najwyższą formę piękna« — mówił dalej Górski i zakończył hasłem: napowrót do Mickiewicza!

Nie rozwinął Górski tego hasła, tylko od czasu do czasu rzuca pęki idei, świecących promieniami ideału, jakim jest »Chrystus-Prometeusz«. Przedzierają się one przez rzadkie artykuły Górskiego mistycznem światłem, a w gloryi ich stoi »Mickiewicz, święty nowożytny«; »w nim zwarły się żywioły polskości i duch całego czasu. Wilno, Drezno, zamyka teraźniejszość. *Pan Tadeusz* — *Historya polska* — *Kursa:* przeszłość. *Kursa* — odrodzenie, *Trybuna ludów* — przyszłość. Czem Goethe i Wagner dla Niemiec, tem Mickiewicz dla Polaków«.

Dorywczo, z nawrotami, ginącymi w rocznikach publicystyki, rzuca Górski swe refleksye nad literaturą, usiłujące zjednoczyć w sobie poznanie i bohaterstwo syntezą piękna duchowego — tymczasem inni pisarze złoto, zawarte w literaturze polskiej, na drobną wymieniają monetę, wielkie ideały odrodzenia moralnego przemieniając w moralizowanie, w apriorizm, wrogi rozwojowi ducha i sztuki, w bezduszną formalistykę, najczęściej w najbanalniejszą, oklepaną frazeologię. Mnóstwo podobnych »krytyków« wydała szkoła krakowska, spotkać się z nimi można na łamach dzienników i miesięczników, gdzie naiwne ich wykrzykniki pod adresem zepsucia i bezbożności zlewają się w zgodny ton z świętoszkostwem i niedokształceniem estetycznem »przeciętnego ogółu«. A to ich przemienianie krytyki w literaturę, to ich rzucanie klątew, które nikogo dziś nie dosięgają, to ich w najlepszym razie naiwne marzycielstwo o sztuce, któraby była chórem sykstyńskim, lubo i do niego dzisiaj kastratów już nie przyjmują — wszystko to aż nadto usprawiedliwia niechęć każdej duszy artystycznej do wszelkiej krytyki, zalatującej olejem moralnym.

Krytykiem o dobrej woli i o wyższym polocie serca, niż umysłu, jest Walery Gostomski. W licznych jego

studyach znać wykształcenie poważne i porywy ku szczytom ludzkości, gdzie świecą geniusze artystyczni, gdzie sztuka przestaje być chimerą piękną, a w gwiazdę się przemienia dla duchów, tęsknych wzlotów, dróg, celów zaświatowych. Za Mickiewiczem powtarza:

Wiedzcie, że dla poety jedna tylko droga:
W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga —

sam jednak mało patrzy w serce, czy istotnie natchnione, a dążenie do Boga bierze w znaczeniu dosłownem; gdzie tego dążenia nie spotyka, sąd wydaje potępiający; ale nie jest na tyle stronniczy, by samo to dążenie miało u niego okupić wstęp do świątyni sztuki. Z największą miłością zatrzymuje się przy artystach, gdzie oba te warunki są zharmonizowane i do potęgi władczej podniesione genialnością twórcy; umie napiętnować teatr mieszczaństwa dzisiejszego: »nie on służy sztuce, lecz sztuka dramatyczna jemu« — i ze zrozumieniem pisze o teatrze, wogóle o geniuszu artystycznym Ryszarda Wagnera; z uwielbieniem odnosi się do Mickiewicza i stara się rozumieć też przeciwną jego temperamentowi twórczość Kasprowicza z doby ostatniej; we wszystkiem tem nie czuć jednak, czem tak zjednywa Zdziechowski — krwi serdecznej, zapału współtwórczego. Krytyka moralistyczna, by spełniła swoje zadanie, musi posiadać ogromną ekspresyę uczucia i ogień przekonania; do wiary trzeba zapalać, do bohaterstwa porywać, omdlałe, anemiczne społeczeństwo transfuzyą krwi własnej wzmacniać — na to Gostomski warunków nie ma. Krytyka jego jest oschła, sztywna; porządny, erudytywny, profesorski traktat, nic z przejmującego tonu Ernesta Hello, którego Gostomski szczególnym jest wielbicielem. Apostoł papierowy żadnego z pewnością nie nawrócił niewiernego.

Nie mówiła o moralności, nie miała pretensyj ani do etyki, ani do estetyki, miłowała tylko poprostu a szczerze

jedną i drugą Marya Krzymuska. I ona — jak marzący na jawie Zdziechowski — z radością, z nadzieją wita »objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej«; wyciąga ręce do świeżych, wątłych pączków; słabe duszyczki pragnie uważać za bohaterów, drobne kwiatki za dęby silne, posiada jednak szlachetną, prawdziwie kobiecą intuicyę i odgaduje duszę nawet Zoli, który dla niej »prawdziwym i szczerym realistą nie był nigdy... jest raczej poetą pozytywizmu«, odgaduje duszę Przybyszewskiego, Rodina, w których widzi rasę wiecznie szukających i wiecznie niezadowolonych, a jedynie ci popychają ducha ludzkiego w jego wiecznem pragnieniu zajrzenia oko w oko Niepoznawalnemu. Podwójna miłość ku człowiekowi i sztuce daje jej wiarę w zwycięstwo morału etycznego, powtarza też za Ruskinem: Pochwalone niech będzie Piękno, a pokój ludziom dobrej woli...

Kobiece w pięknem słowa znaczeniu, pełne serca, miłości, tęsknoty, są liczne rozprawy i artykuły, wyszłe z pod pióra Malwiny Posner-Garfeinowej (w *Prawdzie*, *Krytyce*, *Głosie*, obecnie stale w warszawskiem *Ogniwie*). Autorka wydanego pod pseud. Maryi Zabojeckiej zbioru impresyj nowelistycznych *Dusza*, należy do pionierów nowszego ruchu literackiego w Polsce; od lat ma wytężone ucho na prądy, wiejące z północy i zachodu, jedna z pierwszych przenosi je na nasz grunt, przekładami, krytykami wzbogaca nie lekturę, lecz myśl, uczucie... Robota to prawdziwie kulturalna — owe przyswajanie piśmiennictwu polskiemu dzieł Björnsona, Hamsuna, Brandesa, Multatulego i t. d. — pomnażanie naszej duszy o nowe struny, nastrajanie ich na ton, rozbrzmiewający na wyżynach. Dokonywając tej pracy, Garfeinowa nie gubi się w oddalach, serce jej zawsze tu, na ziemi, na naszej ziemi pozostaje, wyraża się w sposób swój własny, indywidualny.

Toteż gdy fala »modernizmu«, której torowała drogę,

z siłą żywiołową nadpłynęła i do nas, nie dała jej się bezwolnie porwać. Służy modernizmowi, w przekonaniu, że dobrej służy sprawie, ale artysta modernistyczny to podług niej siła indywidualna, »która dla zaspokojenia głodu duszy i nerwów musi stanąć w łączności z życiem i światem w najszerszem tych pojęć znaczeniu, musi uświadamiać sobie swój konieczny z życiem i światem związek, musi uświadamiać sobie związek każdego przejawu i zdarzenia z całokształtem przejawów i zdarzeń, musi dążyć do głębokiej wewnętrznej między sobą a zewnętrznością syntezy. Dążąc zaś do niej i znajdując ją, artysta znajduje temsamem ideę tej łączności, której usiłuje dać wyraz«. (*Kilka słów o modernizmie*, *Krytyka*, 1898).

Odcina się zatem Garfeinowa stanowczo od obozu Przybyszewskiego, stawiającego artystę ponad życiem, narodem itd., ideałem jej — artyści pełnego ducha, na którym, jak na harfie czarodziejskiej, świat cały gra, świat, któremu oni odpowiadają całym przepychem swojej muzyki wewnętrznej, całym czarem swego bogactwa utajonego. Społeczeństwo, naród, życie — to przecie także cząstka świata, bliższa nam, droższa, niż »zimny«, niedostępny absolut — złączona z niemi sztuka spełnia tedy misyę społeczną, syntezą swoją wyraża ideał moralny.

W opiewaniu tego ideału, dalekiego o całe niebo od mieszczańskiego utylitaryzmu, Garfeinowa staje się prawdziwą poetką. Wymowa jej nabiera ciepła, blasków, woni; za obfita nieraz, za skłonna do roztkliwiań, prawdziwie kobieca, ale wysokich często dosięga wierzchołków. Niestrudzona jest w opiewaniu poetów, co tęsknią i łakną dobra, niestrudzona jest w dowodzeniu »poczwórnej świadomości: że gdy poeta odtwarza własną duszę i szuka jej związku z wszechbytem, szuka zarazem prawdy życia; że wypowiadając swoją prawdę, wchodzi mimowoli w związek z żywymi, staje się mimowoli apostołem; że prawda poety będzie tem większą i piękniej-

szą, im większą i piękniejszą będzie jego dusza, że wreszcie skoro na życiu opieramy poznanie, a wiemy jednocześnie, że źródłem poznania jest poezya, splatamy życie i poezyę, sztukę wogóle, w jedność; życie staje się sztuką a sztuka życiem«. (*Novalis*, *Głos* 1902). Wraca tedy Garfeinowa bezustannie do tych duchów jasnych, u których piękno było prawdziwą harmonią, bo się łączyło z dobrem, wraca do poetów polskich, którzy ideału nie przerzucali w sferę »artystycznego złudzenia«, a pragnęli być nietylko naczyniem, przez które piękno przepływa, lecz samem pięknem. W rezultacie mamy ideał Novalisa: że największym artystą będzie ten, którego arcydziełem będzie jego pamiętnik.

Ale wobec nierzadkich wypadków, że w dziele sztuki dobry człowiek z artystą... się kłóci?

Garfeinowa wyciąga z swej indywidualności ostatnią konsekwencyę. I przypomina opowieść Andersena o owych braciach, którzy ruszyli byli w świat, by stworzyć coś wielkiego; najdumniejszy był ten, który postanowił ludziom wytykać ich złe strony i przekonać ich, że jego droga jest najlepsza. Byłto urodzony »krytyk«. A gdy po latach stanął u wrót raju — św. Piotr wysoce był mu nierad. Wpuścił go dopiero skutkiem usilnych próśb staruszki prostej, która w życiu nie krytykowała, ale dla dania ludziom sygnału, ostrzegającego przed groźnem niebezpieczeństwem, podpaliła ubogi swój domek i sama w nim zginęła. (»Björnson«, *Ogniwo*, 1903).

Błogosławieni cisi i dobrzy...

Maryan Zdziechowski urodz. 1861 r. na Litwie w Rakowie (gub. Mińska). Studya odbywał w Petersburgu, Dorpacie, w Krakowie, obecnie profesor literatury przy Uniwersytecie Jagiellońskim. Prócz pism pod pseudonimem i w języku rosyjskim wydanych, z dziedziny literatury: *Mesyanizm* i *słowianofile* (1888), *Byron i jego wiek* (t. I. „Europa zachodnia“ 1894; t. II. „Czechy, Rosya, Polska“, 1897), *Religia i sztuka* (1902), *Odrodzenie Chorwacyi* (1902).

We wszystkich tych pismach przebija się natura, daleka od złożoności człowieka nowożytnego, natura prostolinijna idealisty z urodzenia, entuzyazmowania się i wielbienia, z jego niezdolnością do patrzania z jego potrzebą w oczy naturze ludzkiej i rzeczywistości bytu, z jego ucieczką przed życiem w świat książek, które mu zastępują bezpośredniość życiową, i w świat marzeń, dozwalających żyć konstrukcyami czystych idei — bez względu na ich równoważniki realne. Stąd szlachetny ton zasadniczy, przejawiający się we wszystkich jego abstrakcyach i rozdźwięk, gdy schodzą na ziemię.

Natura idealisty, marząca o wcieleniu ideału, podaje Zdziechowskiemu tematy, związane organicznie z życiem i tasama natura nie dozwala mu jednak odczuć ich w całej pełni i prawdzie. Obok celu moralistycznego mają jego prace także charakter badań nad psychologią porównawczą narodów słowiańskich, a także zachodnich — brak mu jednak intuicyi i zmysłu artystycznego, by istotnie przeniknąć i odtworzyć duszę ludów. Nie jest intuicyonistą Spasowicz, ale tak silny posiada zmysł życiowy, że jego Byron lub Lermontow żyją, żyją wszystkiemi cechami swej osobowości a zarazem właściwości narodowych; u Zdziechowskiego mamy wyłącznie konstrukcye ideowe; mało więc w swoich dziełach przyniósł przyczynków do psychologii narodów, mało bo wziął z ich dusz, z książek tylko idee czyste czerpał, pod któremi krwi żywej, popędów motorycznych, ludzi i ludów w całej ich odrębności indywidualnej, najgłębszej, nie czujemy.

Charakter kontemplacyjny, pozbawiony cienia interesowności życiowej, pozwala Zdziechowskiemu kroczyć prostą linią przez ideał zakreśloną. Z miłością wita tedy wszystkich, których na tej linii powietrznej w locie swoim ku ideałowi spotyka, bez względu na wszystko, co ich na drodze ziemskiej pielgrzymki może dzielić. Stąd brak w nim sekciarstwa i fanatyzmu, które właśnie wypływają z chwytania się drobnych form zewnętrznych bez względu na linię ich treści. Stąd obstawanie przy nieskażonej treści ewangelii idealizmu i szlachetne protesty przeciw podporządkowaniu jej utylitaryzmowi życiowemu; „nie umiałem — pisze w przedmowie do *Szkiców* — i nie chciałem przylgnąć do pozytywistów, którzy, chcąc czy nie chcąc, torowali drogę materyalizmowi, ale z drugiej strony materyalistycznie zabarwionym wydał mi się katolicyzm przedstawicieli tego kierunku w naszem życiu duchowem, w umysłach ich bowiem i rozumowaniach pierwiastek społeczny miał stanowczą przewagę nad metafizycznym, bardziej byli katoliccy niż chrześciańscy". Stąd hołd dobrej woli i aspiracyom wszędzie, gdzie je spotyka. Słowa sympatyi, które poświęca zwolennikowi ateizmu, wolnej miłości i socyalizmu Shelleyowi, przy-

noszą Zdziechowskiemu-katolikowi i zachowawcy zaszczyt. Z entuzyazmem pisze też o „anarchiście chrześcijańskim“ Tołstoju. Tensam idealizm nie odróżnia jednak bibuły od człowieka, każe mu z przesadnym entuzyazmem spoglądać np. na „neoidealistów“, „neochrześcijaństwo“ francuzów — gdy życie okazuje, że słowa w nich tylko, nawet nie talenty silne. Gdyby głębiej spoglądał w naturę ludzką i w bardziej skomplikowane utwory sztuki nowoczesnej, odkryłby z łatwością w niejednym „materyaliście“, np. w Zoli, i w niejednym „płazie“ więcej idealizmu, niż w wielu z najbardziej rozanielonych jego patronów.

Prostolinijność umysłowa i brak intuicyi duszoznawczej wycisnęły swój ślad także na najpoważniejszej pracy Zdziechowskiego: *Byron i jego wiek.* Z Byrona został wzięty rys metafizyczny: stosunek ideału do rzeczywistości, i ten uczyniony osią centralną całej prawie poezyi XIX wieku, tak iż cień jego zakrywa wszystkie inne postaci i idee. Brak subtelniejszej psychologii tak jednostek, jak i narodów daje się uczuwać; o zewnętrznych losach słyszymy, dusz nie odczuwamy; nie poznajemy też, dlaczego takie a nie inne zabarwienie przybrał był byronizm w Czechach, Niemczech etc. Z tem wszystkiem jest dzieło jednem z najcenniejszych w naszej literaturze; jako obraz rozgałęzienia się i rozwoju odbitych w poezyi pewnych idei o życiu — prawdziwie wartościowe i pouczające. Pisane miejscami z polotem niezwykłym, często nie odzwierciedla duszy rzeczywistości, o której mówi, odtwarza jednak duszę poety, jakim w istocie swej jest Zdziechowski.

Tesame zalety i strony ujemne posiada dzieło o odrodzeniu Chorwacyi; ma ono jeszcze zasługę wprowadzenia nas w świat, który nam nic kulturalnie dać nie może, ale godzien jest poznania i współczucia; po Bronisławie Grabowskim okazał się Zdziechowski w niem i w drugiej części *Byrona* najzasłużeńszym krzewicielem u nas znajomości literatur słowiańskich.

Walery Gostomski urodz. 1854, po pobycie w Rydze — nauczyciel i literat w Warszawie. *Historya literatury powszechnej* (1898), *Arcydzieło poezyi polskiej, A. Mickiewicza »Pan Tadeusz«* (1894), *Z przeszłości i z teraźniejszości, Studya i szkice krytyczno-literackie* (1904).

Znaczenie dla literatury posiada dzieło o *Panu Tadeuszu.* Po filologicznem przeważnie dziele Biegeleisena, pierwsza to próba studyum psychologicznego, wnikania w tajemnicę twórczości poety, oświetlenia jego dzieła z wewnątrz. Mickiewicza uważa za najdoskonalsze połączenie ducha narodowego w harmonii z kulturą europejską, za

najwyższy typ polski, zaś *Pana Tadeusza* za najpiękniejsze, najdoskonalsze pod względem artystycznym jego arcydzieło. A *Dziady?* „Nie mogły być ukończone, musiały pozostać olbrzymim fragmentem, bo zasadniczy ich temat był jedynie fragmentem wiekuistych dążeń ducha ludzkiego ku ideałom wszechmiłości i wszechdobra". „Dążąc nieustannie i wytrwale do osiągnięcia tego, co niedostępne było dla możności ludzkiej, wpadł ostatecznie w smutny obłęd mistycyzmu"... Uogólnienia te wszystkie są conajmniej sporne; o głębokości i oryginalności nie świadczą — podobnie jak całe dzieło.

Marya Krzymuska urodz. 1850, zmarła 12 grudnia 1901 r. *Studya literackie* (1903).

Rozdział piąty.

KRYTYKA IMPRESYONISTYCZNA I SUBJEKTYWNA.

I. Pochodzenie i kierunki.

Przebiegliśmy długą drogę — mnóstwo zwiedziliśmy szkół, kierunków, warsztatów myśli krytycznej. U wszystkich pracowników spotkaliśmy się z jednym rysem zasadniczym: mają oni objektywny sprawdzian wartości dzieł literackich. Dla jednych jest nim suma i jakość idei społecznych, dla drugich artyzm wykonania, dla innych — uplastycznienie idei metafizycznych, moralnych etc. Każdy z tych krytyków mierzy twórczość probierzem artyzmu, a przedewszystkiem miarą swojej absolutnej prawdy.

Ale jakie jest kryteryum samego artyzmu? i — co to jest prawda?

Natura ludzka jest konserwatywna, najkonsekwentniejsi są jednak ludzie na punkcie szukania przyjemności, które chcą osiągać drogą najmniejszego wysiłku, ulegając więc gustom tradycyjnym, modom panującym, upodobaniom, mającym za sobą sankcyę powszechną, zgadzającym się więc z prawidłami panującemi, z zasadami zdrowego rozsądku. Stąd długowieczność konwencyj estetycznych. Ludzie z okresu wielkiej rewolucyi francuskiej Boga zdetronizowali, ale nie śmieli targnąć się na majestat Boileau'a; trony obalali, nie naruszyli trzech jedności dramatu; Byron świat cały zrewolucyonizował, w utworach scenicznych nie zarzucił harcopfu. I ludzie głę-

boko myślący powtarzali, jak u nas Śniadecki, że artystycznie doskonałym jest tylko utwór, który zgadza się »z prawidłami poezyi, jakie dla Francuzów Boileau, dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich upolerowanych narodów przepisał Horacy«.

Przyszedł romantyzm i nietyle rozumowaniami, ile twórczością świetną wywalczył najważniejsze — tak w świecie społecznym, jak i sztuki — prawo indywidualności. Ale ludzie zamiast uczynić je zasadą, obowiązującą także, może przedewszystkiem krytyka, znowu zaczęli tworzyć — i znowu w świecie tak społecznym, jak i w państwie sztuki — ograniczenia, konwencye, kule dla słabych nóg, nie mogących podążyć za szybkobiegami ducha, granice cłowe — dla korzyści gospodarczych, polityczne — dla stanów i klas wszelkiej kategoryi. Nazywają się one — prawdą.

Ale co to jest prawda?

Dla umysłów prostych, nieskomplikowanych, pytanie to nie istnieje. Dla Stan. Tarnowskiego prawdą są jego dogmaty i nimi mierzy on w świetle zdrowego rozsądku utwór literacki — konkludując wyrokiem potępiającym lub pochwałą. Wiek rozumu stworzył był sobie inne dogmaty: naukowe i przez pewien czas mierzył dzieło sztuki trzema jednościami Taine'a; rasą, środowiskiem, momentem historycznym. Jednakowoż okazało się, że i te prawdy są wątpliwej wartości i niebardzo tu należą do rzeczy. Taksamo się rzecz miała z innemi formułami — aż przyszli ludzie, którzy za starym sceptykiem Montaignem zaczęli powtarzać: »ludzki umysł nie jest zdolny wyrobić sobie stałych i pewnych pojęć, gdyż na świecie wszystko jest zmienne: zarówno same przedmioty, jak i nasze umysły«.

A więc: zróbmy z tej zmienności — zasadę.

Francuzom oczywiście najprędzej się sprzykrzyło być poważnymi. Znudziły ich teorye Taine'a, znudziła etnopsychologia Hennequina, znudziła pedanterya, badawczość, naukowość z Niemiec płynąca, a także patetyczna symbolika

i filozofia symbolistów. Od czegoż ma się gallijski dowcip, wiekami wyrobiony smak artystyczny i nieposkromioną ciekawość umysłową, szukającą przygód bezustannie — tak w życiu, jak i w krainie ducha. Od czegoż żyło się lat dziesiątki w szkole ojca-Renana, najwytworniejszego epikurejczyka i sceptyka, patrzącego na wszystkie sprawy ludzkie z ironią pobłażliwą. Na to — aby po zwaleniu starych bożków budować nowe: metafizyczne, naukowe, społeczne, moralne, jedną niewolę zamienić na drugą? Nie na to my jesteśmy, nie na to jest sztuka i nie na to krytyka. Dobre to dla pedantycznych erudytów, wierzących naiwnie w rozmaite prawdy, jak Brunètiere. My znamy jedną tylko prawdę: uczucia nasze. Dzieło sztuki o tyle ma znaczenie, o ile uczucia nasze porusza, podnieca, najwięcej otwiera perspektyw, najsubtelniejsze daje odcienie wrażeń i myśli. Tylko bez ograniczeń. Dziś mogę rozkoszować się Mussetem, jutro doznawać rzadkich dreszczy z Baudelairem, wieczorem wspiąć się na koturn tragiczny Corneille'a, po obiedzie słuchać trefnych żartów Rabelaisa. Najbardziej interesującem w tem wszystkiem będzie ostatecznie nie dzieło twórcy, lecz medyum jego: czytelnik najinteligentniejszy, krytyk; nie to, co poeta mówi, lecz co krytyk czuje przytem i myśli. O dziele sztuki mówiąc, o sobie właściwie mówimy. A więc — konkluduje Anatol France: »*Le bon critique est celui, qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre. Pour être franc, le critique devrait dire: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. C'est une assez belle occasion...*«

I oto wrażenie staje się punktem środkowym krytyki, krytyk w pierwszym rzędzie pragnie odtworzyć swoje sensacye. Odpadają wszystkie klasyfikacye szkolarskie, wszelkie szufladkowanie; każde dzieło może być dobre — zależnie od tego, z jakiego stanowiska na nie patrzymy; jakie perspektywy, jakie odcienie nam ukazuje. Odpada przytem cały

balast uczoności, z jakim »specyalista« przystępował wprzódy do dzieła, jak chemik lub embryolog do swojego; wprawdzie należy mieć rozległe oczytanie literackie, trzeba znać mistrzów dawnych i nowych, nie obejdzie się przytem bez przetrawienia w sobie filozofii greckiej, scholastyki średniowiecznej i metafizyków niemieckich, ale wszystko po to, aby tem łatwiej poznać niedoskonałość, względność wszystkiego; ale broń Boże nie popisywać się tą morderczą erudycyą, nie urządzać wobec eleganckiej publiczności sekcyi, lub co gorzej, wiwisekcyi.

Anatol France staje się tedy ojcem impresyonizmu w krytyce literackiej, idzie za nim Juliusz Lemaitre, który również ironicznie traktuje wszelkie doktryny, wskazując na zmienność i względność gustów i upodobań i każe mimo to ufać tylko swojemu wrażeniu, coprawda — wspomaganemu całą kulturą wieków; kochać książki, które się podobają i rozkoszować się chwilą...

Sybarytyzm to więcej życiowy, niż literacki, sybarytyzm, od którego jego mistrzowie pierwsi odstąpili, przekonawszy się, że życie jest poważniejsze, niż dowcipnemu essaiście się wydaje, że idea nie jest piłką, którą zręcznie igrać wolno, a ideał jest czemś więcej, niż piękną dekoracyą. Ale i w tem wydaniu fejletonowem, w jakiem impresyonizm we Francyi się pojawia, występują zasadnicze dla krytyki literackiej pytania: o stosunku krytyka do dzieła, o metodzie i wartości krytyki, o stosunku sztuki do życia etc.

Ostatecznie cała reakcya, którą widzieliśmy po okresie racyonalizmu i przedmiotowości »naukowej«, idzie w kierunku wzrastającego subjektywizmu; subjektywną w gruncie rzeczy jest metafizyka; subjektywnym — ideał moralny, subjektywnem — kryteryum piękna. Wszystkie te kierunki wychodzą z jednego niewymówionego głośno, naturalnego założenia: wymagają, aby krytyk był specyalnem medyum, obdarzonem *sui generis* zdolnościami odczuwania dzieł artystycznych, poza

tem, by miał także zasadę jedną, »przedmiotową«, więc kąt widzenia metafizyczny, etyczny etc. Rzeczą jest jednak jasną, że krytyk, o ile ma być artystycznym, musi przedewszystkiem być ową jednostką, specyalnie na artyzm wrażliwą, naturą obdarzoną wyjątkowym zmysłem odczuwania piękna. A czy ma wtenczas prawo sądzić bezwzględnie podług tych swoich wrażeń? Jakąż wagę, jaką wartość mają jego sądy podmiotowe? Jakim — stosunek ich do dzieła krytycznego?

Im dalej się odsuwamy od naturalizmu i pozytywizmu, tem większe prawa przypisuje sobie krytyka czysto subjektywna. Jeden z przewódców neoromantyzmu w Niemczech, Ola Hansson, uważa za krytyków tych tylko pisarzy, którzy przypominają jednostki, obdarzone dziwnym darem znajdywania podziemnych źródeł; jednostka taka z gałęzią w ręku chodzi po polu, instynktem nieodgadnionym wyczuwając wodę, gdy poszukiwania jej nie znajdują; gałąź zaczyna się nareszcie poruszać, pochylać — tam trzeba kopać. Podobnie musi krytyk prawdziwy z łaski natury, posiadać specyalny dar odkrywania talentów, wyczuwania piękności — i prowadzić ogół. Impresyonizm odrzuca zupełnie obowiązki przedmiotowości, motywowania »naukowego« etc. Laura Marholm mówi: *Für mich besteht die Kritik in nichts anderem, als in der Feinhörigkeit des eigenen gesammelten Wesens. Kritik — das ist Sensibilität, das ist das unendlich abgetönte Vermögen Resonanz zu geben, eine Resonanz, die in ihren Stärkegraduancen schon die Wertbestimmung der aus der Aussenwelt hinein fallenden Klänge trägt.*

Jeden z najgłośniejszych krytyków młodszej generacyi niemieckiej, Maksymilian Harden, jest zdania, że krytyka objektywna wcale nie istnieje, bo nie istnieje przedmiotowość wrażeń. Któreż zresztą prawidła i dogmaty w ciągu wieków się nie zmieniły? Pewnym jest tylko stan naszego odczucia, jemu trzeba bezwzględnie zaufać, choćbyśmy się w ten spo-

sób narażali na błądzenie, omyłki, niesprawiedliwości. Krytyk w stosunku do krytykowanego autora lub dzieła jest samodzielnym, jest — twórcą. Jeżeli krytyka jego jest niesprawiedliwą, nietrafną, to namalował tylko portret... niepodobny, który zresztą sam dla siebie może być znakomitem dziełem rysunku, malarstwa, dziełem sztuki.

Więc nie byłbyż krytyk zobowiązany... krytykować? Do tej konsekwencyi dochodzi kierunek, widzący główne zadanie krytyka w objektywizowaniu swych wrażeń — bez względu na jakiekolwiek kryterya przedmiotowe. Ostatnie słowo krytyki impresyonistycznej wypowiada Oskar Wilde.

Dziwna, wyjątkowa to postać, ów dandys, zakochany w sztuce, a jeszcze więcej w sobie; ów artysta wielki, w którym jeszcze większy siedział szarlatan; arystokrata wzgardliwy, który w komedyach swoich najpodlejsze robił ustępstwa tłumowi, aby zwabiwszy go — tem celniej módz mu pluć w oczy. Wyjątkowa postać, która wyjątkową swą paradoksalność przeniosła też w życie i przez paradoks życie swe zaprzepaściła.

W tomie *Intentions* ogłosił szereg dyalogów i refleksyj o sztuce i krytyce. Zasadniczą jego myślą — niezależność sztuki od życia, krytyki od sztuki. Zależności tej niema, gdyż sztuka jest czemś nieskończenie wyższem i pierwotniejszem niż życie, a krytyka — *sui generis* sztuką. Nie sztuka bowiem kopiuje naturę, lecz natura kopiuje sztukę. Prerafaelici wnieśli do Anglii typ piękności *(à la Boticelli)*, życie zaczęło go naśladować, jak dawniej naśladowało typy Holbeina, Van Dycka. Mgły Londynu stworzył — Turner; przed powstaniem jego obrazów nikt ich nie zauważył. Wpływ literatury na życie jest w wysokim stopniu twórczy; jak mocno oddziaływali na młode generacye po kolei Werther, René, Byron, Leopardi, Turgeniew, Dostojewskij! Natura nie jest matką, lecz dzieckiem naszem; kopią nie oryginałem. Sztuka jest wszystkiem, życie, rzeczywistość niczem. Najprawdziwsi są

ludzie, którzy nigdy nie istnieli. A takąsamą niezależność od objektu dotąd za oryginał uważanego ma zachować krytyka. Krytyka od dzieła sztuki bierze tylko impuls; troszczy się o nie tyle tylko, ile ono dostarcza wrażeń, nie zaś — o ile usiłuje coś wyrażać. Raz pobudzona przez dzieło, tworzy niezależne, równorzędne lub wyższe nawet piękności. Wszak piękno ma tyle znaczeń, ile człowiek ma nastrojów. Najważniejszem znamieniem formy pięknej jest, że można wkładać w nią co się chce i widzieć w niej co kto pragnie. Kto w daną formę najwięcej umie wkładać — najwięcej w niej dostrzega — ten prawdziwym jest »krytykiem«. Dlatego najwyższą dla niego sztuką jest muzyka — najbardziej tajemnicza, najszersze otwierająca perspektywy duszy...

Pierwszym warunkiem podobnego krytyka jest własna, silna indywidualność. Bezosobowość, to nonsens. Im silniejsza jest indywidualność krytyka, tem silniej odbija się i wypuklej występuje osobistość twórcy danego dzieła. Dzieło sztuki jest emanacyą osobistości, tylko osobistości może też być objawione i tylko z łączności ich obu wypływa prawdziwa interpretacya. Indywidualność ta powinna najszerszą posiadać skalę psychiczną i intelektualną, temperament o najczulszej wrażliwości na piękno i najróżnorodniejsze jego promienie. Wybrane duchy przynoszą z sobą na świat zmysł ten piękna, odrębny od władz rozumowych i »ważniejszy od nich«, odrębny od duszy i równy jej wartością; zmysł ten u jednych budzi twórczość, u drugich kontemplacyę; ci ostatni są urodzonymi krytykami. Oni to tworzą duchową kulturę czasu, wsączając w nią soki, destylowane z dzieł twórców; z ułamków dzieł starych wyczytują przeszłość, z drugiej strony tworzą przyszłość, obejmują bowiem dzieła wszystkich twórców, wszystkich ludów, gdy twórca z natury swojej jest narodowy i jednostronny... Tacy krytycy wszystko rozumieją, wszystko tłómaczą, są syntetykami — przewodnikami ludzkości. Niestety, wiek XIX miał ich niewielu: je-

dnym z nich był Darwin, drugim Renan; pierwszy — krytyk ksiąg boskich; drugi — ksiąg ludzkich. »Duch krytyki i duch świata są to równoznaczniki«.

Oto wśród rakiet olśniewających i dowcipów, mających na celu *épater le bourgeois*, system estetyczno-krytyczny, doprowadzający do krańcowości impresyonizm francuski, subjektywizm modernistyczny.

Pytanie tylko: o ile taka krytyka ma prawo do miana krytyki?

Zdaje się, że nie od dziś datujące się pytanie przedmiotowości i podmiotowości w krytyce, operuje terminami i słowami w sposób bardzo nieścisły, bardzo nieodpowiedzialny. Do zakresu działania krytyka zalicza się bowiem zwykle dwie funkcye: rozbiór dzieła i sąd o niem, analizę i syntezę. Otóż nie ulega wątpliwości, że analiza może się opierać na podstawach w części przynajmniej przedmiotowych. Z jakiegokolwiek bądź podejmiemy ją stanowiska, zawsze znajdziemy zasadę ogólną, służącą nam za miarę. Czy będziemy dzieło sztuki analizowali z punktu widzenia technicznego lub historycznego, z psychologicznego lub społecznego: zawsze mamy do czynienia z faktami, którym możemy przeciwstawiać inne fakta, jako sprawdziany — jakkolwiek i pod tym względem trudno się ustrzedz wyobrażeń wzruszeniowych. Fakta historyczne, którymi nieraz operuje epik, logika światłocienia, zasadnicza dla malarza, czystość i szlachetność języka, wymagana od wszystkich pisarzy — nie są to wprawdzie kwestye absolutnie pewne, jak dane matematyczne, zawsze jednak podlegają ogólnym prawom objektywnym. Ale fakta te są dla artysty zaledwie materyałem! Siła, wartość i znaczenie dzieła artystycznego polega nie tyle na jakości materyału, ile na owych czynnikach nieuchwytnych, na owych promieniach, woniach, nastrojach, uczuciach, które poza tym materyałem się kryją. Cóż pospolitszego nad ów materyał faktyczny, jakim operuje Heine! »*Pan Tadeusz*«, oceniany ze sta-

nowiska faktów, byłby tylko przyczynkiem do etnografii i dziejów kultury; Słowacki obchodzi się z faktami w sposób zdolny ściągnąć na niego najsurowsze a słuszne potępienie za przesadę, nienaturalność, poprostu fałszowanie rzeczywistości; krajobrazy Böcklina, chimery Moreau, satyry Malczewskiego, w naturze zgoła nie istnieją. Wielkość ich twórców wypływa nie z odtwarzania faktów, lecz z tego czaru tajemniczego, z tego uroku niewypowiedzianego, który tylko odczuć się da, a w bardzo drobnej zaledwie części wytłómaczyć. Wobec tego to czynnika niewymiernego, wobec tej tajemnicy, do której materyalizm dotąd klucza nie znalazł, zaczyna się rola krytyka-syntetyka, krytyka-współartysty, krytyka-ideowca. W tem królestwie tajemnicy, na nic nam narzędzia wypróbowane, wiadomości nabyte, sprawdziany matematyczne, potrzebne analitykowi; dusza stęskniona, serce poprostu otwarte i objawień spragnione, z bóstwem swojem w tej świątyni prędzej się złączy, niż mędrzec, przez szkiełko chcący dostrzedz — ducha!

Rozumie się, i w tem ma słuszność Wilde, jak i wszyscy impresyoniści — że podobna praca »krytyczna« nie jest objektywna. Z chwilą, kiedy przekraczamy granicę faktu i zaczynamy go interpretować, z tą chwilą biorą przewagę — świadomie czy bezwiednie — czynniki wzruszeniowe, zabarwiają wszystkie sądy, nadają im piętno subjektywizmu. Subjektywne jest wszelkie ocenianie wartości i wszelka synteza. Teoryi wartości nie ustaliła dotąd ekonomia polityczna, która ma do czynienia z danemi, bardzo przecie realnemi, a miałaby ją ustalić estetyka! Przedmiotową i absolutnie pewną nie jest synteza żadna przyrodnicza, metafizyczna, subjektywną jest najwyższa synteza, na jaką się ludzkość zdobyła — religijna, a tylko estetyczna miałaby być wyjątkiem?

Z pretensyi w tym kierunku należałoby stanowczo zrezygnować — szczególnie dzisiaj, w czasie tym przełomowym, w jakim żyjemy. Panującą cechą tego czasu jest gorączkowy

proces około tego, co Nietzsche nazwał *Umwerthung aller Werthe;* przemiana wartości tradycyjnych, poszukiwanie nowych — w każdej dziedzinie ducha. Proces ten jest treścią historyi umysłowości całego wieku XIX; krytyka także nie może się z pod jego wpływu uwolnić. Szczerze mówiąc, była i dotąd każda krytyka od wybitnej wychodząca indywidualności subjektywna. Czy można wyobrazić sobie bardziej podmiotowe sądy nad te, które wygłaszał Mickiewicz, druzgocząc obóz klasyków lub dając folgę swym uczuciom w wykładach w *College de France*, kiedy pod niebiosa wynosił Garczyńskiego, a przemilczał Słowackiego? »Wielka korektorka« przyszłość — stara się wymierzać sprawiedliwość, człowiek żywy, biorący szczery udział w pewnych ruchach, nie może się uwolnić z pod wpływu afektów. Wykształceńszy i wrażliwszy, niż przeciętny człowiek, krytyk nie może się skazać na rolę szkła fotograficznego. Przeżywa dzieło twórcy z większą, niż inni intensywnością, a wszelkie przeżywanie jest już *sui generis* przetwarzaniem. Gdzie granica między jednym procesem a drugim? Guyau mówi: »Krytyk idealny jest człowiekiem, któremu dzieło sztuki najwięcej poddało uczuć i myśli i który dzieli się niemi z ogółem. Jest to ten, który zachowuje się najmniej biernie wobec utworu artystycznego i odkrywa w nim najwięcej treści«. Wilde — jak widzieliśmy — jest znacznie krańcowszy; jego krytyka odbija od dzieła, aby je zupełnie stracić z oczu i żeglować po oceanie własnej jaźni, poszukując jak najwięcej »przygód ducha«. Ha, *flat spiritus ubi vult*, ale niech się wtedy nie nazywa »krytykiem«. Zaczepiwszy o archeologię, można bardzo ładnie fantazyować na temat medycyny, ale przyczynkiem do poznania archeologii to nie będzie. Może to jednak być wspaniałą fantazyą, ciekawym przyczynkiem do poznania duszy fantazyującego — utworem subjektywnym, artystycznym. — Istnieje — więc ma siłę do życia, *ergo* i racyę, nie jest je-

dnak krytyką danego dzieła sztuki. Wildego paradoks dochodzi do absurdu.

Zgoda na to, by krytyk mówił »*a propos* dzieła«, by mówił »o sobie« — ale w związku z danem dziełem. Będzie wówczas także artystą, kanwę tylko pożycza sobie od drugiego twórcy. Indywidualność może objawić się w całej sile zależnie od tego, jak widzi, nie zaś skąd widzi. Indywidualność ta jest zarazem miarą talentu, jak subjektywizm, nie sfałszowany względami partyjnymi i koteryjnymi — miarą uczciwości. Krytyk taki przedstawia zamknięty w sobie świat, jak artysta-twórca; pomiędzy oboma tylko w wyborze materyału zachodzi różnica. O całe niebo różni się zaś od krytyka-analityka. Zróżniczkowała się z czasem krytyka, podobnie jak wszystkie gałęzie piśmiennictwa; krytyk analityk różni się od syntetyka, jak naturalista od metafizyka. Badania np. specyalne Haeckla nad *acanthariami* i *phaeodariami* mają wartość dla uczonych objektywną, filozofia jego jest subjektywną. Tylko w pierwszym swoim charakterze jest uczonym, podobnie jak krytyk tylko w dziale analizy może mieć pretensye do naukowości. Skoro przekracza pole faktów, jest interpretatorem, a może być uzupełniaczem, uświadomieniem twórcy, współtwórcą, twórcą. Na krytyka-analityka można się wykształcić, syntetykiem trzeba się urodzić. Pierwszy ginie za swojem dziełem zupełnie, drugi jest charakterystyczną indywidualnością, której głębie interesują nas tak samo, jak życie duszy poety. Pierwszy działa swoją erudycyą, pracowitością, sumiennością, drugi — osobowością swoją. Dla zrozumienia pierwszego trzeba umieć czytać literę, dla drugiego — duszę. Pierwszy jest informatorem i nauczycielem, drugi syntetyzując sztukę, literaturę danego okresu, jest jej organizatorem.

Idealnym jest oczywiście krytyk, który łączy w sobie przymioty ich obu; który obdarzony jest zmysłem poznania; pozna więc co życie niesie, każdą nową myśl, każdą nową indywidualność wyczuje, każdą ideę świeżą, na wszystkie będzie

wrażliwy, wszystkie odczuje, a równocześnie posiada zmysł syntetyczny, który mu pozwala w ogniu własnej duszy cały ów materyał przetopić — i objawić światu, jako nowe prawdy, nowe odkrycia i prawdy; wtedy jest sumieniem, świadomością, organizatorem sztuki...

Artystę można scharakteryzować jako człowieka, odkrywającego utajone dotychczas przed naszym wzrokiem wartości. Nauka czyni to samo — w inny sposób, na innem polu. Elektryczność, gazy, drobnoustroje istnieją od lat milionów — nauka wydobywa je z ukrycia.

Podobnie odsłania nam artysta piękności i uczucia, zaklęte w przyrodzie i duszy ludzkiej. Dzieje sztuki — to dzieje tych odkryć, znaczących się imionami geniuszów. Świat starożytny nie znał np. piękna pejzażu, które dla literatury odkrył Rousseau; ten nie znał piękna brzydoty, które wprowadził W. Hugo; jemu obce było piękno wizyi strachu, wprowadzonego przez Poego; ów nie pojmował piękna buntu Byrona etc. Wilde ze zwyczajną swą paradoksalnością mówi na jednem miejscu, że mgieł w Londynie nie było, póki ich nie stworzył Turner. Tak — a i Turnera nie było, póki go nie stworzył Ruskin.

To robi krytyk z łaski bożej; pierwszy się na odkryciach artystów poznaje, bierze nowo odkryte kraje w posiadanie, ocenia je, organizuje. Szczęśliwy twórca, który prędko znajduje swego krytyka; sam może być Kolumbem, który w pierwszej chwili nie wiedział nawet, co odkrył — krytyk wiedzieć to powinien i światu głosić. Potrzeba tedy oczywiście, by rozporządzał odpowiednim zasobem wiedzy, by dobrze znał rozkład dotychczasowych wartości, potrzeba jednak także, by był tyle artystą, aby odczuł piękno i sam zachwycony — drugich umiał zachwycać. Określa w ten sposób wartości — organizuje sztukę.

Objektywnym jest krytyk-filolog; gdy psychologia artystów i artyzmu osiągnie taką doskonałość, iż z całą dokła-

dnością będziemy mogli określić każdą organizacyę twórczą i jej procesy — głos zabierze badacz-fizyolog objektywny; na razie czyni to intuicyonista; mimo posiłkowania się wiedzą faktyczną i operacyami analitycznemi, jest estetyk, dla którego punktem wyjścia — uczucie, przeżycie, dalej interpretator i sędzia sztuki, ostatecznie esteta i syntetyk każdy — subjektywnym.

II. Ignacy Matuszewski.

Nad istotą krytyki i stosunkiem jej do sztuki i życia, nikt się u nas tyle nie zastanawiał, co Ignacy Matuszewski.

Doprowadziła go do tego natura jego umysłu. Główną jego cechą zdaje się być nieposkromiona, głodowa ciekawość poznania. Jeden to z tych duchów niespokojnych, którym teraźniejszość i ograniczony widnokrąg naszego bytu nigdy nie wystarcza, które bezustannie rwą się w przestrzenie rozległe, w światy nieznane, ale nie na skrzydłach fantazyi i intuicyi — cecha to tylko poetów, lecz studyów ścisłych, badawczości. Z poety ma Matuszewski w sobie romantyzm poznania: nie chodzi utartemi drogami, nie zajmuje go anatomia i fizyologia życia codziennego, pociąga go, co tajemnicze i dziwne, egzotyzm i fantastyczność, »*Bohaterowie jasełek*« i »*Duch bajek indyjskich*«, charakter Donkiszota i Robinsona, »*Dyabeł w poezyi*«, Byron i Boticelli — ostatecznie świat najbardziej zagadkowy i rozciekawiający: dziwy medyumizmu i czarnoksięstwa. I przy wielkiej swej wrażliwości na te zjawiska Matuszewski utonąłby w świecie mistyki, gdyby nie druga strona jego umysłu: surowy, ścisły krytycyzm. Stoi on na straży romantycznych zapędów umysłu, każde napotkane zjawisko bada, stara się rozpoznać gruntownie, dotrzeć do korzeni, do dna. Czyni to przy pomocy niezwykłego daru analizy, fakt każdy rozkłada na czynniki poszczególne, określa

Ignacy Matuszewski.

je, śledzi ich połączenia i rozpraszanie się, śledzi ich wpływ na otoczenie, oraz na poznający podmiot. Dopiero zebrawszy odpowiednią ilość dokładnie zbadanych faktów przystąpi do syntezy — najczęściej będzie się starał sprowadzić je do kategoryj znanych, określonych. Synteza nie jest u niego czemś samorzutnem, występującem żywiołowo, ze sfery »nieświadomej«, ze specyalnych skłonności do indukcyjnego sposobu myślenia. Do syntezy nie wystarcza umysłowa ciekawość, gdy zaś chodzi o syntezy artystyczne — nie dość mieć inteligencyę ruchliwą, bystrą, jasno i logicznie umiejącą wyprowadzać wnioski; potrzeba do tego określonego typu umysłowego o darze przeczuwania i odczuwania, o darze jasnowidzeń i natchnień; analiza, świadomość odgrywa tu rolę wtórną, ustępuje żywiołowym popędom i silnemu subjektywizmowi. Rzuca on się w morze ciemności, walczy, nieraz

tonie, często błądzi, ale niejednokrotnie przebywa je wpław, gdzie ostrożni, systematyczni żeglarze się cofają. Na to Matuszewski zbyt jest intelektualistą. Pracuje spokojnie, metodycznie, o ile możności drogą krytyki i analizy. Ale tą idąc drogą — napotyka na ciemność i otchłań nieprzebytą, na gąszcz tajemnic, skąd burz dochodzą odgłosy. Wówczas budzi się w nim romantyk poznania. Daje głos subjektywizmowi. Wszystkie środki przedmiotowe — n. p. w krytyce literackiej — zawiodły, pozostaje inna metoda. »Nie wszystko w dziele sztuki można zanalizować, nie wszystko logicznie wytłómaczyć. Chcąc ogarnąć całość, trzeba z konieczności badanie rozumowe uzupełnić intuicyą, subjektywnem wczuciem się i wsłuchaniem w poezyę, zamkniętą w dziele przez artystę, który sam wsłuchiwał się i wczuwał w poezyę natury i własnego ducha«. Wtenczas podmiotowość jest uprawniona. »Subjektywna metoda jest tu potrzebna do wydobycia na jaw pewnych właściwości dzieła, nie dających się wyśledzić i zbadać w inny sposób — i na tem kończy się jej zadanie«.

Zdaje on sobie przytem jasno sprawę z konsekwencyj takiego postępowania. Mianowicie — jaką wartość ma synteza subjektywna? Odpowiedź łatwa. Umysł dogmatyczny dąży do jednej formułki, wierzy w jedną, niespożytą prawdę. Inaczej intelektualista, którego głównym rysem — ciekawość poznania. Wskazuje mu ona cały ów bezlik strun, rozbrzmiewających na harfie wszechświata, wskazuje, że każda ma swój ton specyalny, więc potrzebny, że dopiero wszystkie razem składają się na koncert wszechżycia; każda odpowiada pewnej potrzebie ducha ludzkiego, ubytek jednej byłby zubożeniem nas, wszystko ma więc prawo do życia. »I materyalizm czysty i hylozoizm, i panteizm i spirytualizm, oraz inne stare, jak myśl ludzka systematy filozoficzne mają swą racyę bytu, bo ją ma wogóle wszelka p o e z y a pojęć, zwana metafizyką. Żaden z nich atoli nie powinien rościć sobie praw do nieomylności i wyłączności«.

Względność poznania — oto do czego dochodzimy, gdy poznajemy zadużo; względność, która jest nieraz tragedyą jednostek gorączkowych, prowadzi do sceptycyzmu jednostki materyalistyczne, ale człowieka, w którym goreje beznamiętna ciekawość ducha, nie zniechęci, nie osłabi w jego dążnościach: wszak nie da się zaprzeczyć, że świat zagadek i tajemnic jest, że nieskończoność jest, ograniczoną jest tylko — jak dotąd — władza naszego poznania. Czy wobec tego rezygnować? Uczyni to umysł oschły, czystej krwi pozytywista, nie zaś umysł o zabarwieniu romantycznem. Nie wyrzecze on się prawa dawania sobie odpowiedzi na atakujące go pytania — jakkolwiek wie, że odpowiedzi te nie są ostatecznemi; nie wyrzecze się prawa budowania hypotez, tworzenia z ułamków — światów całych. Gdzie analiza jest bezsilną, głos zabiera władza, która tych odpowiedzi udzielać nam może. I znowu z całem przekonaniem powtórzy: że tu właśnie »rozpoczyna się rola krytyki subjektywnej, która w takim stoi stosunku do krytyki objektywnej, jak metafizyka do nauki ścisłej« — innemi słowami: »w każdem arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich, choćby hypotetycznych wyjaśnień. Sama inteligencya i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę. Krytyk musi być nietylko uczonym, lecz — i artystą«.

Po długiem, sumiennem rozważaniu dochodzi Matuszewski do swoich twierdzeń. Niema w nim apodyktyczności artysty z urodzenia, który nie daje motywów, bo prawo w sobie czuje; jeszcze mniej w nim lekkomyślności francuskiego fejletonisty i chęci popisywania się espritem — angielskiego paradoksisty. Z daleka zaczyna — od teoryi poznania, z rozmaitych stron obchodzi daną kwestyę, oświetla argumentami z psychologii, z dziejów sztuki. Rzadko w nim spotkać taki motyw, jak ów apel do dobroduszności czytelnika, gdy mowa była o przezwyciężaniu pewnych instynktów estetycznych.

»Cóż zyska na tem społeczeństwo, jeśli jednostka będzie zadawała gwałt swym szczerym i niewinnym upodobaniom estetycznym?« (*Obcy i swoi*, 28). Argumentem to nie jest, ale są inne, ważkie i przekonywujące. Wszak subjektywnem jest wogóle całe nasze poznanie, subjektywną jest sztuka, podmiotową jest wrażliwość na piękno, każdy prawdziwy artysta jest unikatem w swoim rodzaju, indywidualnym. Krytyk artystyczny powinien odczuć, zrozumieć i ująć w ramy pewnej syntezy filozoficzno-psychologicznej ów indywidualny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju nastrój i koloryt ocenianego dzieła«. Jak długo to czyni, rozpatrując środki, przez artystę używane, albo etyczną lub społeczną jego stronę, może się posługiwać probierzem przedmiotowym, normami ustalonemi. Ale analiza ta naukowa ma swoje granice — wtenczas w prawo swoje wchodzi estetyczna, osobista, subjektywna.

Rozumie się, że subjektywna — nie oznacza samowolna, nieumotywowana, kapryśna improwizacya. »Najbardziej — pisze Matuszewski — wrażliwemu i zdolnemu krytykowi nie wolno być nieukiem. Krytyk literacki, który nie przestudyował źródłowo i sumiennie dziejów literatury powszechnej; krytyk plastyczny, który nie zwiedził muzeów i galeryj; krytyk muzyczny, który nie zgłębił najważniejszych symfonij i oper, będzie tylko mniej lub więcej utalentowanym fejletonistą dyletantem, ale nigdy krytykiem. Prócz gruntownej znajomości samego przedmiotu, trzeba koniecznie poznać i dzieje sztuk innych, oraz starać się o nabycie wiadomości z zakresu filozofii, psychologii, historyi i wielu nauk, stykających się pośrednio i bezpośrednio z obraną gałęzią studyów. Dopiero wyćwiczywszy swój talent w takiej szkole i stanąwszy na pewnym fundamencie, może krytyk ufać swoim osobistym wrażeniom o tyle, aby im nadawać formę tak zwanych »sądów«.

A i wówczas sądy jego są jeszcze skrępowane mnóstwem zastrzeżeń i obostrzeń. »Krytyk zajmuje takie same stanowisko względem dzieł sztuki, jakie artysta zajął względem natury«.

Czytaliśmy to zdanie u Oskara Wilde; ostrożna i analityczna inteligencya Matuszewskiego daleka jest jednak od owych krańcowości, do jakich dochodzi paradoksista angielski. Stanowisko krytyka ze stanowiskiem artysty analogicznem nie jest, bo ostatecznie jest on tylko interpretatorem; »z chwilą bowiem, kiedy krytyk zerwie wszelkie węzły pomiędzy dziełem krytykowanem a syntezą artystyczną, która z niego wyrosła, — to krytyka przestanie być krytyką i zmieni się w mniej lub więcej wartościową improwizacyę, wkraczającą w dziedzinę poezyi«.

Czemże ostatecznie jest krytyk, od którego tyle się wymaga, a którego równocześnie na każdym kroku tak ostro się krępuje? »Otóż krytyk jest to człowiek, który się wsłuchuje w ową wewnętrzną muzykę, dźwięczącą w każdem rzetelnem dziele sztuki, który wydobywa na jaw ukrytą w niem poezyę«. Ba, ale na ten sposób byłby krytyk tylko wrażliwym czytelnikiem! Nie. Wymaga się od niego przedewszystkiem niemałego zasobu wiedzy, potem krytyk... »może mieć swoje indywidualne sympatye i antypatye, ale współczując nawet więcej jednemu kierunkowi, czy typowi twórczości, powinien rozumieć wszystkie«. Oprócz inteligencyi wymagana zatem bardzo szeroka skala wrażliwości, przyczem naturalnem jest, że *similis simili gaudet*, że »im podobniejszy jakościowo i ilościowo będzie umysł krytyka do umysłu artysty, tem zgodniejsze z prawdą rezultaty da owa analiza. Że zaś identycznych umysłów na świecie niema, nigdy więc żaden krytyk nie wyczerpie żadnego wielkiego artysty całkowicie, taksamo jak żaden artysta nie wyczerpie całkowicie natury. Stąd ciągła potrzeba komentarzy do *Hamletów*, *Faustów*, *Tadeuszów*, *Boskich komedyj*, fresków kaplicy sykstyńskiej, symfonii Beethovena, oper Mozarta i t. p. arcydzieł sztuki. Jeden krytyk uzupełnia i, co ważniejsza, prostuje drugiego, każdy z nich bowiem, jak powiada Goethe, mógł przyrzec, że będzie szczerym, ale żaden, że będzie przedmiotowym«...

I tak układa się szereg myśli, w kilku rozprawach rozrzuconych, w system całkowity, będący wiernym obrazem indywidualności swego autora. Wychodząc z założeń psychologiczno-poznawczych jest ten system zgodny z najszerzej pojętemi zasadami estetycznemi. Uznanie prawa subjektywizmu jest u Matuszewskiego właściwie tylko konstatowaniem faktu teoryo-poznawczego, określeniem sił i granic naszego umysłu; ale indywidualizm stąd wynikający nie jest bynajmniej anarchizmem. W obrębie jego nie przestaje obowiązywać szereg bardzo poważnych obowiązków. Wymagają one zrozumienia (motywowanego) dla wszystkich przejawów duszy, dla wszystkich indywidualności twórczych, związywanie ich z czytelnikiem lub widzem najmocniejszymi węzłami, na jakie krytyka stać i to wziętymi ze skarbca artysty rozpatrywanego — siłą zawartej w jego dziele poezyi. Krytyka taka jest zarazem psychologiczną i estetyczną, tłómaczy i poddaje; jako analiza psychologiczna zbliża się do nauki, jako suggestya estetyczna — do sztuki. Wyraz to zupełny pisarza, którego poznaliśmy jako beznamiętnego człowieka intelektu, którego poznanie ma jednak wybitny rys romantyczny.

Takim teoretyk, takim jest też Matuszewski w wykonywaniu obowiązków krytyka. Korzysta przedewszystkiem z przywileju subjektywisty, aby pisać tylko o dziełach, z któremi wiąże go bliższy, serdeczny stosunek. Charakterystyczne to dla krytyków, którzy nie uważają się za aparat fotograficzny, odbijający wszystko, co przed soczewką stanie. Zdecydowani subjektywiści piszą tylko wówczas, gdy kochać i wielbić mogą. Dalej korzysta z przywileju subjektywisty, aby rozpatrywać danego autora przedewszystkiem z własnego swego punktu widzenia. Nie będzie on ciasny i jednostronny, nie będzie szematem oschłym, jak ów, któryśmy nieraz spotykali u doktrynerów. Człowiek intelektu, zajmujący się przedewszystkiem romantycznemi zagadnieniami poznania, musi

być metafizykiem — i ze stanowiska metafizyki rozpatruje Matuszewski np. twórczość Sienkiewicza, porównywa ją z organizacyą artystyczną Prusa i ostatniemu oddaje pierwszeństwo; nie przeszkadza mu to jednak zgoła — w myśl zasady rozumienia wszystkiego — odczuć też Sienkiewicza i określić go doskonale. Z tego stanowiska wynika idealizm, który odczuwamy, czyto gdy ogólnie mówi o coraz większem uduchowieniu człowieka, jako rezultacie sztuki, czyto gdy demonstruje tę swoją tezę obroną Don Kiszota przed apologetami zdobywcy-Robinzona. Ten nareszcie punkt widzenia doprowadził go do Słowackiego, który mu się objawił w całej swej wspaniałości i odrębności, jako Król-duch, tronujący na obłokach metafizyki, wśród harf eolskich muzyki swej poetyckiej, błyskawicami ducha złączony z całą współczesną młodą generacyą poetycką, jako anioł jej przewodni i patron.

Subjektywizm to wszędzie nader umiarkowany osobistości operującej przedewszystkiem wrażeniami intelektualnemi, dającej tłómaczenie, interpretacye rozumowe. Nieraz oczekuje się od autora wrażeń więcej bezpośrednich, przeżyć czysto osobistych, odbicia świata poetyckiego, załamywania się promieni piękna w pryzmacie jego własnej duszy — Matuszewski woli nie schodzić z drogi rozumowania. Niewielu pisarzy umie tak wybornie narzędziem analizy się posługiwać, jak ten sceptyk na punkcie krytyki rozumowej — i zawsze tej swojej sile więcej ufa, niż duchowi intuicyi i współtwórczości. W rezultacie przemawia z jego pism nietyle silna, wyciskająca piętno swego ja na materyale umysłowym czasu indywidualność, ile natura szlachetnie kontemplatywna, dusza bogata, inteligencya zrównoważona, dłoń metodycznie wyćwiczona i kunsztem swoim doskonale władająca, która spokojnie a silnie i systematycznie pomaga prostować drogi ducha, prowadzić go przez gąszcze ciemne i niepewne przez sztukę — ku jutrzniom i blaskom.

Ignacy Matuszewski urodz. 2 czerwca 1858 w Wilanowie, kształcił się w Warszawie, w gimnazyum i byłej szkole handlowej Kronenberga, wyższe wykształcenie odebrał w uniwersytecie lipskim. Początkowo zarówno pod wpływem prądów epoki pozytywistycznej jak i własnych upodobań zajmował się naukami przyrodniczemi (ze strony teoretycznej) i miał zamiar nawet poświęcić się chemii, nad którą bardzo pracował. Dopiero pobyt w Lipsku i zapoznanie się z filozofią, literaturą europejską, muzyką niemiecką (Wagner, Beethoven) i zbiorami sztuki (Drezno, Berlin etc.) zwróciły go do studyów literackich i estetycznych. Pisywać zaczął wcześnie, ale drukować zaczął dopiero w r. 1883. Pierwsze próby były to wiersze (drukował nie wiele; jeden „Taniec szkieletów" *(Echo muzyczne* 1887), fantazya na tle utworu muzycznego Saint-Säensa — doczekał się pewnej popularności i bywa dotąd deklamowany na koncertach w Filharmonii). Prócz wierszy pisywał rozprawy (o teoryi Darwina, o socyalizmie) etc. W r. 1883 zaczął pisywać stale do *Przeglądu Tygodniowego* sprawozdania z ruchu piśmienniczego w Niemczech. Rubrykę tę prowadził przez lat 12 przeszło. Obok tego drukował wiele obszerniejszych prac w dodatkach do *Przeglądu Tygodn. (O teatrze niemieckim, o teatrze francuskim, o moralności w sztuce, o wyspie Rugii* — impressye i notatki historyczne i etnograficzne itd.); do *Ateneum (Stare kłamstwo i nowe prawdy* (1886). *Podmuch z północy — Ola Hanson* i *młoda Skandynawia* (1894); do *Biblioteki Warszawskiej, (o przekładach Byrona), Głosu, Kurjera Codziennego: Wstecznictwo czy reakcya* (1897); *Gazety Polskiej, Tygodnika Illustrowanego.* Były tam recenzye literackie, studya, krytyki, polemiki, których część weszła do zbiorów wydanych w tomach, a część pozostała w rocznikach; jest tam materyału na parę jeszcze tomów. W *Poradniku dla samouków* opracował *Estetykę* i *Historyę sztuki.* Kilkanaście odczytów o różnych przedmiotach. W r. 1898 objął kierunek literacki *Tygodnika Illustrowanego* i starał się o ile mógł zmodernizować go pod względem artystycznym i literackim, drukując studya i pomieszczając reprodukcye charakterystycznych a mało znanych u nas dzieł sztuki. Sam napisał tam studya o *Botticellim,* o *prerafaelitach angielskich,* o *Gustawie Moreau* etc.

W formie książkowej wydał *Pamiętniki Heinego* (przekład 1885). 1) *Dyabeł w Poezyi,* historya i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze wszystkich narodów i wieków, I wydanie (odbitka z Ateneum (1894. II wydanie przerobione i znacznie powiększone 1900 (tłomaczone na rosyjski). 2) *Czarnoksięstwo i Medyumizm,* studyum historyczno porównawcze (1896). 3) *Swoi i Obcy* (I wydanie 1898, II wydanie 1903) zawiera: Subjektywizm w krytyce, Bolesław Prus —

Henryk Sienkiewicz — Słowacki i Shelley, Mistyka Słowackiego — Geneza Eloi — Byron i wpływ jego na literaturę polską — Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim — Bohaterowie Jasełek (typy marjonetkowe), etc. 4) *Słowacki i nowa sztuka* (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej, I wyd. 1902. II wyd. powiększone 1904. 5) *Twórczość i twórcy* 1904, zawiera: Cele sztuki — psychologia krytyki — Mickiewicz w literaturze wszechświatowej — Wzniosłość u Słowackiego — Fantastyczność u Prusa — Sieroszewski — Reymont — Żeromski — Weyssenhoff — Daniłowski — Berent — Witkiewicz — Rozprawy i rozprawki. Notatki artystyczne (Lenartowicz jako rzeźbiarz, A. Kamieński, Botticelli, Moreau).

Tyle co do biografii zewnętrznej. Pod względem wewnętrznym zaznaczyć można stopniową ewolucyę od ciasnego pozytywizmu warszawskiego, w którym się wychował, do szerokiego pojmowania zadań i celów życia nauki i sztuki, do czego przyczyniły się studya nad metafizyką i wogóle filozofią, a specyalnie nad Kantem, Schopenhauerem i Nietzschem. Studya te rozpoczęte w Niemczech, prowadził dalej wytrwale, nie zaniedbując przytem śledzenia rozwoju teoretyczno-filozoficznego nauk przyrodniczych a zwłaszcza psychologii. Wysiłki te i upodobania musiały do pewnego stopnia odbić się i na metodzie jego pisania i stosunku do dzieł sztuki. Sprawa medyumizmu odegrała także dość znaczną rolę w tej ewolucyi. Mistycyzmem wogóle interesował się zawsze, jak i wszystkimi objawami i wytworami myśli ludzkiej, które odbiegały daleko od powszedniej szarzyzny. Z medyumizmem zapoznał się teoretycznie na długo przed słynnemi posiedzeniami z Eusapią. Jeszcze w Lipsku poznał się z teoryą „czwartego wymiaru“ Zöllnera, który za jej pomocą tłómaczył zjawiska medyumiczne. Czytając *Genesis z Ducha* Słowackiego zapragnął poznać pokrewne dążenia innych umysłów i zaczął studyować dzieła mistyków, okultystów, kabalistów, spirytystów, oraz uczonych i psychologów, którzy się zajmowali tym przedmiotem. Kiedy zdarzyła się okazya do badania praktycznego fenomenów, skwapliwie z niej skorzystał; stąd powstała książka o medyumizmie. Co też gromów i protestów nie padło za nią na jego głowę! Jako pierwiastek niebezpieczny i szkodliwy społecznie zwalczano ją namiętnie, burzycielem podstaw wiedzy ogłoszono autora. A jednak trudno być bardziej wstrzemięźliwym i ostrożnym, niż był Matuszewski w swoich wywodach. Pisząc pod świeżem wrażeniem seansów i doświadczeń, umiał zachować cały spokój sądu; bardzo rzadko dopuszcza się przesady w wyrażeniach, dowodzi tylko, że w Europie zachodzi obecnie zmiana o poglądach i ideałach, co jeszcze nie oznacza wstecznictwa, ani upadku nauki

ścisłej; można więc mówić o bankructwie materyalizmu, który zapewniał zuchwale, że wytłómaczy niezgłębione tajemnice bytu ruchem atomów; można wytoczyć proces pozytywizmowi o to, że negując tkwiące w piersiach człowieka poczucie nieskończoności, pragnął go zamknąć na zawsze w ciasnych granicach empiryzmu; można dowieść fałszu wielu współczesnych systematów filozoficznych: ale wszystko to nie wykaże bankructwa samej wiedzy. „Ucierpieć mogą tylko teorye i hypotezy, a te poto przecie istnieją, żeby się zmieniać. Ich nieśmiertelność byłaby — śmiercią nauki". Ze swojej strony dał tylko szereg spostrzeżeń nad zjawiskami medyumicznemi, poczynionych w Warszawie, dał krótki zarys dziejów okkultyzmu w przeszłości, ukazując, że między nim a teraźniejszym ścisła zachodzi łączność i pokrewieństwo — i materyał do badań, do gromadzenia i sprawdzania spostrzeżeń. Czy fakta, które przytacza były realne, kwestya conajmniej dyskusyi warta, a całe studyum — głosem człowieka, który właśnie pragnie światła, nie gasić je, lecz wnosić w tajniki i głębie dotąd w gęsty mrok spowite.

Ten rys zasadniczy charakteryzuje całą umysłowość Matuszewskiego. Umysł metafizyczny — w zgodzie z nowoczesnemi wymaganiami buduje zawsze swe konstrukcye ideowe na solidnym fundamencie faktów, bardzo troskliwie dobranych, dokładnie zanalizowanych, metodycznie ułożonych. Pomaga mu w tem skala studyów, w romantycznych wędrówkach — po najrozmaitszych stronach świata nagromadzonych. Pozwala to autorowi traktować literaturę porównawczo, na tle kultury i ducha najwybitniejszych narodów indo-europejskich. Żaden może z naszych pisarzy nie opanowuje tak obszernego materyału, żaden nie operuje tak rozległemi konstrukcyami ideowemi. Wspaniałem w tym kierunku dziełem: *Dyabeł w Poezyi*, „historya i psychologia postaci, uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków". Przyczynek to znakomity do dziejów kultury i filozofii, i szkoda wielka, że autor go nie traktował uważniej ze stanowiska literatury; daje obraz rozwoju pojęć i ideałów — mniej rzuca światła na logikę i plastykę czysto artystyczną emanacyj wielkich ich twórców; nie wskazuje, z jakich właściwości natury osobniczej poetów wyrzedł dyabeł Miltona, Goethego, Byrona; dokładnie widzimy tło ogólno-kulturalne.

Ze skłonności do idei ogólnych wynikł cały szereg pomniejszych rozpraw Matuszewskiego, a ton im nadaje zamiłowanie do metafizyki i romantyzmu. Zebrane w tomach *Obcy i swoi*, *Twórczość i twórcy*, rozbierają najważniejsze zagadnienia literatury i krytyki oraz omawiają szereg wybitnych dzieł i twórców ostatniego lat dziesiątka. W rozpra-

wach, jak *Subjektywizm w krytyce, Psychologia krytyki,* rozwinięte są zasadnicze idee o krytyce artystycznej; *Cele sztuki* omawiają ważny problemat stosunku sztuki do życia. Odpowiedź, jaką daje Matuszewski, jest bardzo prosta i zupełnie trafia do przekonania. „Dla artysty — mówi po głębokich i troskliwych roztrząsaniach — sztuka jest i powinna być sama sobie celem; tylko wtedy bowiem, kiedy ktoś tworzy z wewnętrznego nieprzepartego popędu, tworzy rzeczy jednolite, szczere, t. j. subjektywnie prawdziwe, i może osiągnąć najwyższy, przynajmniej względnie, stopień doskonałości. Z chwilą, kiedy zacznie ulegać ś w i a d o m i e wpływom obcym, zewnętrznym, choćby najbardziej dodatnim, zbacza z właściwej sobie drogi, zmienia się w polityka, publicystę, moralistę, kaznodzieja lub popularyzatora i tworzy dzieła połowiczne, mające może w danym momencie powab aktualności, ale w gruncie nietrwałe, bo niejednolite: za mało artystyczne ze stanowiska sztuki, za mało „poważne" i ścisłe ze stanowiska etyki, polityki i socyologii. Czy należy stąd wyprowadzić wniosek, że artysta powinien się wyprzeć wszystkiego, co ma związek z życiem społecznem i nie dotykać wcale tematów politycznych, socyologicznych i etycznych? Bynajmniej. Moralność, polityka, historya i życie społeczne wogóle są takim samym dobrym materyałem, jak psychologia indywidualna, normalna i patologiczna, jak mistyka, jak nastroje i tęsknoty istot nadczułych, jak zbrodnia i cnota, światła i cienie, kolory i linie, dźwięki i rytmy, myśl i materya, słowem wszystko, co jest, było i będzie, a nawet nie było i nie będzie nigdy na świecie. Artysta więc może, nie przestając być artystą, obrabiać tematy społeczne, jeżeli to odpowiada jego usposobieniu i zdolnościom, jeżeli odnajdzie tam motywy, które go wzruszą głęboko i pobudzą do twórczości bezinteresownej i szczerej, dalekiej od świadomego paczenia własnych wrażeń na korzyść jakiejś doktryny socyologiczno-politycznej czy moralnej". Artystę więc obowiązuje hasło sztuki dla sztuki, u niego sztuka jest sama sobie celem, bez względu na wypływające stąd następstwa utylitarne. „Czy hasło to jest antyspołeczne? W zapytaniu tem tkwi drugie, ważniejsze i obszerniejsze: czy sztuka jest antyspołeczną? Otóż sztuka, rozpatrywana objektywnie, jako fakt, jako zjawisko, jest bezwarunkowo czynnikiem społecznym, gdyż powstaje wśród społeczeństwa i oddziaływa na społeczeństwo. Subjektywnie atoli, ze stanowiska artysty-twórcy, sztuka nie jest ani antyspołeczną, ani społeczną, ani moralną ani niemoralną. Nie jest i być nie może, jak nie jest niemoralnem słońce, które wschodzi „na złe i na dobre", jak nie jest niemoralnym deszcz, „co spada na sprawiedliwe i niesprawiedliwe".

Poszczególne charakterystyki, wyszłe z pod pióra Matuszew-

skiego, należą do najlepszych, jakie posiadamy w naszej literaturze krytycznej. Cechuje je wysoki poziom umysłowy, bystra analiza, odczucie intelektualne; zarzucić mu można tylko brak plastyki. W czasie, gdy prawie cała Polska bezkrytycznie uwielbiała Sienkiewicza, Matuszewski był jednym z pierwszych, który go do właściwego sprowadził znaczenia; nie ze stanowiska tendencyi partyjnej — jak to czynili przedstawiciele tygodników postępowych — lecz z artystycznego, pojmowanego szeroko na tle zagadnień metafizycznych, bez których perspektywy żadne dzieło literackie nie jest wielkiem. Nie popadał jednak Matuszewski w drugą krańcowość, by zapoznawać talent Sienkiewicza - malarza epicznego; zupełnie przytem słusznie podnosił wysoko twórczość Bolesława Prusa, niedocenioną przez nasz ogół.

Z tych samych motywów poświęcił kilka rozprawek Słowackiemu, omawiających pewne strony mistyczne jego ducha. Wielbi Matuszewski i Mickiewicza i szerokie, nieproporcyonalnie szerokie zataczając widnokręgi myślą, omawia, o ile Mickiewiczowi miejsce się należy w literaturze „wszechświatowej“ (lepiej: w literaturze powszechnej; wszak nie o kosmos chodzi); nie wyznacza, jak niektórzy krytycy pragnęli, jakie miejsce mu się należy, gdyż geniusze są niewymierni, hierarchii między nimi ustalić niepodobna, zanalizował jednak tytuły, uprawniające jakiegoś poetę do sławy uprzywilejowanej i trwałości wpływu wśród ludów cywilizowanych i wykazał, że nasz poeta tytuły te w pełnej posiada mierze. Dziwna tylko, że w tej rozprawie traktuje Mickiewicza głównie jako poetę *Pana Tadeusza*, a prawie milczeniem pomija twórczość poety prometejską, *Improwizacyę*, dzieła mistyczne. Cała rozprawa, której brak wogóle koncentracyi, straciła przez to na właściwem znaczeniu. Do Słowackiego wraca natomiast najchętniej, coraz bardziej zagłębiając się w jego istotę, aż w godzinę natchnienia powziął szczęśliwą myśl poświęcenia Słowackiemu osobnego dzieła, które też opracował p. t. *Słowacki i nowa sztuka.*

Dokonał Matuszewski dzieła wielkiego: pierwszy określił istotne znaczenie Słowackiego, jako artysty, i związek jego z sztuką nowoczesną, także jasno i trafnie scharakteryzowaną. Panuje w niej typ twórców liryczno - muzyczny w przeciwstawieniu do epiczno - plastycznego. Dwa te typy wyczerpują wszystkie rodzaje natur artystycznych; Ribot nazywa je wewnętrznym i zewnętrznym, rozlewnym i plastycznym; Krasiński: odśrodkowo-odwcielającym i dośrodkowo-wcielającym; Nietzsche: apolińskim i dyonizyjskim, Przybyszewski przeciwstawia je sobie, jako „drogę duszy“ — drodze „mózgu“. Krańcowi artyści pewnego typu radziby drugi usunąć, traktują go z pogardą; Przybyszewski radby nasz biedny mózg zupełnie wygnać z państwa

sztuki: tylko „odtwarzać wrażenie według uczuciowego ich powinowactwa"; słusznie jednak powiada Matuszewski: ponieważ reagujemy bądźcobądź i na „logiczne łączenie myśli", dlaczego wyrzekać się jednego z wypróbowanych gatunków broni? Poe posługiwał się wyłącznie metodą logicznego rozumowania, Baudelaire tworzył swe poezye z chłodem i wyrachowaniem matematyka. Idąc z duszy i tylko do duszy przemawiając, sztuka nowoczesna ożywiona jest wiarą w odwieczny czynnik duchowy, przenikający i ożywiający świat i człowieka. Stąd u wszystkich wielkich twórców dzisiejszych pewnego rodzaju mistycyzm; wszyscy mają wiarę w duszę: „poczucie jedności wszechświata, ducha natury i ducha ludzkiego, który z nim jest identyczny i który wskutek tego właśnie może go poznać i odsłonić, nie na drodze analityczno-objektywnego badania, lecz przy pomocy subjektywnej czysto intuicyi". Duch jednostki, w chwilach natchnienia, czuje w sobie odbicie bytu powszechnego, indywidualizm staje się wyrazem uniwersalizmu, sztuka obejmuje charakter pośredniczki pomiędzy indywidualnością i absolutem.

Tej sztuki, będącej obecnie w całej Europie ostatnim etapem ewolucyi artystycznej, jest Słowacki prekursorem i jednym z najwyższych twórców. Ukazuje to Matuszewski w szeregu badań szczegółowych, w których niepospolita jego, nic jednak pedanteryi nie mająca w sobie erudycya, oraz wyjątkowy dar analizy, prawdziwy święcą tryumf. Niektóre rozdziały książki: *(Istota i rola nastroju, Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego, Stosunek formy do treści u Słowackiego* etc.) urosły do rozmiarów poważnych rozpraw i prócz owoców niezwykłego oczytania zawierają mnóstwo oryginalnych spostrzeżeń i dedukcyi pierwszorzędnej wartości. Gdzie zaś kończą się środki analizy naukowej, wchodzi w swe prawo impresyonizm, odczuwanie i intuicya, i przy omawianiu *Króla-Ducha,* Matuszewski wprost oświadcza: „są rzeczy tak olbrzymie i wzniosłe, wystrzelające tak wysoko nad poziom naszego umysłu, że mówić o nich w sposób zbyt określony niepodobna bez popadnięcia w trywialność i płytkość;" odczuwa zaś autor *Króla-Ducha* jako arcydzieło w swoim rodzaju równie doskonałe, jak *Pan Tadeusz* w swoim.

Nie ustrzegł się Matuszewski w tem dziele powtarzań i pewnej chaotyczności, brak tu dalej rozdziału końcowego, który byłby niejako syntezą całości: odtworzyłby plastycznie duszę poety, z której, jak z centralnego ogniska, wszystkie promienie te wypłynęłyby, jakie widzimy w rozprószeniu; żałować też należy, że nie dostaje autorowi tego silnego, imperatywnego subjektywizmu, który wrażenia swoje nam suggeruje, gdzie trudno je drogą rozumowania wpoić; po-

znajemy pojedyncze piękności *Króla-Ducha* — nie odczuwamy mimo to całości, nie porywa, nie entuzyazmuje; zanadto w Matuszewskim uczony przemawia, za mało artysta.

W swoim zakresie uczynił Matuszewski dla nowszej literatury polskiej i dla poznania powszechnej — bardzo, bardzo wiele. Nie wielu mamy pisarzy, obejmujących tak szerokie, jak on horyzonty ducha — mających stąd punkt widzenia *sub specie aeterni*, dalekich przytem od doktrynerstwa, lub, co gorsza, od parafiańszczyzny. Przy swojej organizacyi raczej intelektualistycznej, niż uczuciowej, wszystko potrafi zrozumieć i wyrozumować, ni w gniewie, ni w zachwytach nie będzie krańcowym — stąd mimo silnych przekonań i sympatyi indywidualnych zawsze może dążyć do sprawiedliwości. Rozważa, nie apostołuje, miłośnikiem jest, nie fanatykiem-wyznawcą. Przy niezmiernej pracowitości i darze jasnego, przekonywującego wykładu, stworzony jest na kierownika młodszych pokoleń, i gdybyśmy nie żyli w takich warunkach, że uniwersytet warszawski jest faktycznie dla Polaka zamknięty, a uniwersytety galicyjskie są podnóżkami konserwatyzmu ślepego i protekcyi, (wszak nawet przed Piotrem Chmielowskim przez długie lata zamykały swe wrota) — gdyby nie smutne te warunki, powinienby Matuszewski już od dawna przemawiać z katedry literatury nowożytnej.

III. Młodsi krytycy-impresyoniści.

Matuszewskiego — widzieliśmy — z mnóstwem tylko zastrzeżeń można zaliczać do subjektywistów; wrażenie jest dlań punktem wyjścia, ale osobisty swój stosunek do autora ukrywa głęboko na dnie duszy i przeważnie daje przedmiotowe analizy myślowe i psychologię dzieła sztuki. Do subjektywistów w tem znaczeniu należałoby właściwie większą część naszych krytyków zaliczyć. Kilku mamy objektywistów artystycznych, którzy osobistych uczuć i wrażeń nie odsłaniają, i wyłącznie logikę dzieła artystyczną, oraz cechy jego formalne usiłują analizować, kilku mamy krytyków, których syntetykami możnaby nazwać. N. p. M. Konopnicka.

Znakomita poetka jest autorką kilku prac *), w których wżywa się zupełnie w duszę omawianego pisarza, wchłania ją »magnetycznie« i odtwarza jej uczucia, nastroje ducha; krytyką to nie jest — gdzie próbuje analizować, np. IV część *Dziadów* — schodzi na bezdroża, dzięki jednak subtelnej w pewnym kierunku wrażliwości i wspaniałemu władztwu słowem, wprowadza nas w świat autora, ułatwia odczucie go, muzyką swojego poetyckiego stylu wtórząc jego poezyi; miejsce tu oczywiście tylko na zachwyty, od czasu do czasu przepiękne, godne Konopnickiej waryacye na ton poety zasadniczy, w całości także rodzaj impresyj, o tyle nieosobisty, że wypływa z uprzedniego absolutnego stopienia się z omawianem dziełem, wykluczone jest przeciwstawienie mu się w jakikolwiekbądź sposób, wyrażanie własnych, odrębnych uczuć i myśli. Z podobną formą odtwórczości literackiej — bez podobnego kunsztu słowa — spotykamy się w prasie nieraz; impresyonizmem właściwym to nie jest.

Do ostatniej tej kategoryi krytyki należy Antoni Potocki.

Umysł bardzo wytworny, wykształcony na najlepszych wzorach literatury i kultury francuskiej, w temperamencie i słowie szczero-polski; od pierwszych wziął szeroką skalę umysłu, niezwykły wdzięk i swobodę wyrazu, z sobą przyniósł specyalny sposób patrzenia i odczuwania. Po młodzieńczych pracach doktrynerskich rychło też odrzucił wszelkie z zewnątrz idące kryterya i dogmaty literackie — sobie zaufał, własnym nerwom, własnej duszy. Doktrynerstwo społeczne nieraz jeszcze się w nim budzi, każąc dociągać objaw niejeden do predestynowanej harmonii, do idei apriorycznej —

*) O *Mickiewiczowskiej Odzie do młodości*, (1890); *Mickiewicz, jego życie i duch* (1899); *Z roku Mickiewiczowskiego* (1900); *Trzy studya* (O „Cyranie“ Rostanda; „Juliuszu II.“ Klaczki, „Krzyżakach“ Sienkiewicza) (1902); w czasopismach rozprawy o B. Zaleskim, Asnyku i Sienkiewiczu.

Antoni Potocki.

najczęściej jednak wyraża poprostu a szczerze wrażenie swoje, przyczem okazuje się, że sumienie estetyczne, które przebyło dyscyplinę dobrej, europejskiej kultury, pozwalając wszystko rozumieć, wszystko odczuć, daje zarazem probierz idei: odrzuci rzeczy społecznie i etycznie słabe, bez frazesu utylitarnego — poprostu, ponieważ i estetycznie są liche, przenikliwego psychologa muszą razić swoją płytkością. Typowy jest np. stosunek Potockiego do Sienkiewicza. Chce naprzód dać o nim studyum, zapewne bardzo systematyczne, zaopatrzone w »biografię i bibliografię przedmiotu« — »jednocześnie przychodzi mi swawolna myśl, że gdybym tak teraz, w tej chwili mógł uściskać Sienkiewicza, to nawet gotówbym skwitować z artykułu. Czuję to poprostu, że on — ta kochana głowa — jest jakiś ogromnie miły i taki bardzo mój... I nagle olśniewa mię świadomość, że przecież ten właśnie nastrój, z którym napróżno walczę, jest moją indywidualną prawdą o Sienkiewiczu, i że wszelkie systematyczne rozdzielanie, jeśli nawet całkiem tej prawdy nie zatraci, to zawsze coś uroni...« Daje tedy impresyę, indywidualną prawdę. Temperament polski, bujny i krewki, z lubością oddaje się wizyi *Trylogii:* »Konno, zbrojno, rojno, jak na pospolite ruszenie, jawi się tłum szlachecki. Ich kształtów nawet wzrok nie potrafi ścigać, pamięta tylko nieopisaną rozkosz tego zamętu barw jaskrawych i bogatych, jak w obrazie Matejkowskim. A tu gdzieniegdzie w natłoku kolorowym i kotłującym miga jakaś gęba Zagłoby... Wieją delie, chwieją się

buńczuki, szumią skrzydła husaryi, huczy jakiś gwar rubaszny, bucha z tego tłumu ogromny zgiełk. I widzenie rozwija się, jakby na nieprzejrzanem błoniu w szyk bojowy, cały w kłębach purpurowej i złotej kurzawy, ponad którą płyną w jasnej gloryi sztandary«... Temperament i fantazya porwały krytyka, wizya piękna przesłania mu świat cały; pochłonięty przez wrażenie wypowiada je z całym artyzmem słowa; świadomość krytyczna nie przestaje jednak pracować i zdaje sobie sprawę z tajemnicy artystycznej Trylogii, formułując, że ma ona w sobie »jakiś genialny ton przeciętności«, dalej, że ton ów nie wystarcza do ujęcia zagadnień psychologicznych i ideowych, traktowanych w *Bez dogmatu* i *Połanieckich*.

I tak u Potockiego zawsze. Bojownikiem nie jest, jakkolwiek ma bardzo wyraźne sympatye i antypatye społeczne; analiza nie jest jego siłą, jakkolwiek stara się zawsze sądy swoje motywować — stosunek jego do dzieł sztuki jest przedewszystkiem wzruszeniowy. Książka działa na fantazyę jego i na stronę emocyonalną, ta odpowiada uczuciem, za wrażenie estetyczne daje łzy i śmiech, zachwyt i żal serdeczny. A ma gamę uczuć niemałą, nie jest — parafrazując któregoś z bohaterów Sienkiewicza — zapałką szwedzką, którą tylko o pewne pudełko można zapalić. Jak na bodźce Trylogii odpowiedział, jakby z duszy jej autora, tak odczuje też mocno świat wręcz przeciwny; temperament, który tak buńczucznie, z animuszem reagował na trąbkę wojenną panów braci, znalazłszy się w promieniach »czującego widzenia« Żeromskiego, przeżyje cały bolesny dramat *Bezdomnych*, odpowie sercem śmiertelnie chorem »na ból bez nazwy, na skir nieuleczalnej żałoby« — zaś później cokolwiek, gdy go traf zaprowadzi do »dobrego towarzystwa«, gdzie celebruje Karol Zbąski, oczkami świeci księżniczka Halszka, a z miną Katona prawi jej morały rycerz Dołęga, wszystkich zaś zachwyca, czaruje Podfilipski, będzie się Potocki i sam czuł w swoim żywiole,

rozpocznie szermierkę salonową ostrą, dowcipną, z dyskretną złośliwością, demaskującą pana Zygmunta a nawet Bayarda-Dołęgę. Dzieło literackie jest dlań przeżyciem duchowem, z przeżycia spowiada się tonem z samegoż dzieła wziętym; zadużo w nim może *causeura*, świetnego, błyskotliwego, z najlepszego salonu paryskiego; możnaby mu życzyć więcej niemieckości: trochę pedanteryi w określeniach, w pojęciach szczególnie społecznych, których jako człowiek nowoczesny często używa i nadużywa, a przedewszystkiem bodaj szczypty metafizyki, aby nie trzymał się tak uparcie ziemi i sztuce rozleglejsze nieco dawał perspektywy — ale znaczyłoby to od impresyonisty żądać już zadużo. Najważniejsza: że wybornie odczuwa wielką galeryę postaci literackich, umie je doskonale, zwięzłem, szczero-polskiem słowem określić i *à propos* ich dzieł mnóstwo trafnych, zajmujących, szczerym sentymentem owianych wygłosić uwag.

Tosamo da się powiedzieć o sylwetkach pisarzy ostatniej doby i impresyach literackich Jana Stena.

Daleki jest Sten od wszelkiej doktryny, któraby miała dlań znaczenie objektywnego probierza. Nie poszukuje w »omawianym« autorze idei społecznych, filozoficznych, gramatykalnych, ortograficznych etc. etc., aby je rzucić na łoże mniej lub więcej prokrustowe. Nie rozkłada przed nami jego metryki, świadectw, recept chorób, które przebył, ekstraktów, streszczeń i miar porównawczych, aby czytelnicy odegrali rolę przysięgłych, wraz z trybunałem ferujących wyrok. Nie uważa też poetów za klucz lub — co częściej się zdarza — za wytrych do otwierania na siedm zamków zamkniętego ducha czasu, ducha etnograficznego, historyozoficznego etc. Dobra książka jest ta, która nie jest książką, lecz żywym człowiekiem i dobry krytyk jest ten, który tego człowieka z za bibuły wyczuwa. Musi oczywiście mieć po temu specyalny narząd. Sten posiada ową intuicyę, która chwyta w człowieku zasadniczy rys jego charakteru, z niego zaś,

Jan Sten.

na drodze indukcyi psychologicznej, odbudowuje całość. Więc Reymont — to »wielkie, bujne, kipiące życie«; Sieroszewski — dusza »najpierwotniejsza, a więc może i najbardziej poetyczna«; Kasprowicz — »dziwny poeta, który nigdy nie ukochał piękna«; Tetmajer — »tęsknota« etc. Jestto nie sposobem analizy, lecz bezpośrednio wyczuty pierwiastek zasadniczy, ostatecznie *faculté maitresse* Taine'a; z czynnika tego logicznie wyprowadzimy całą twórczość pisarza. Oto naprzykład pierwsze utwory Dąbrowskiego zostawiają na Stenie wrażenie przedewszystkiem bezdennego smutku, jako naczelnego znamienia duszy ich autora. Dąbrowski staje już przed nim zawsze z tym stygmatem na czole, ma już duszę określoną; stąd konsekwentnie wynikają wszystkie cechy jego talentu i dalszych losów. Bo... »kto powiada, że życie jest złe, temu zarówno łatwo jest żyć, jak i umrzeć. Pesymizm prawdziwy, filozoficzny, nie liryczny, otwiera wrota jednakowo ku życiu i ku śmierci. Ale kto wierzy i czuje, że życie jest smutne, ten ma ciężar na swych barkach, od którego niema ucieczki. Niepodobna działać, niepodobna żyć z tem przeświadczeniem, że smutek jest pierwszem i ostatniem wrażeniem, które świat nam gotuje«. Podobnie postępuje sobie Sten, charakteryzując Sieroszewskiego. Otrzymał wrażenie, że pisarz ten, to »dusza

najprostsza, najpogodniejsza, stokroć bardziej od innych spokojna, a więc może i najszczęśliwsza; zarazem najpierwotniejsza, a więc może i najbardziej poetyczna w tem znaczeniu, że stosunek jego do przyrody i otoczenia jest niesłychanie bezpośredni i bliski, że w nikim ta nieświadoma, panteistyczna nuta, która każe się czuć cząstką niezupełnie jeszcze oddartą od wszechogarniającej całości, nie dźwięczy tak silnie, jak u niego właśnie«... Wszędzie tensam proces intelektualistyczny: Cuvierowska metoda konstruowania całości z cechy typowej.

Wynika stąd kilka konsekwencyj. Naprzód rozumowy charakter tych szkiców. Maluje atramentem, nie farbami. Impresye, drogą intuicyi zdobyte, przetwarza w systemy myślowe. Można z nich poznać szkielet psychiczny pisarza — pisarza samego nie widzimy. Dusza w dedukcye logiczne zamknąć się nie da. Gdzie Sten więcej ufa impresyi i miast konstruować — wrażenia tylko daje, pozostawia odczucie człowieka żywe, plastyczne — n. p. w przepięknem wrażeniu indywidualności Niedźwieckiego; zwykle jednak jest stosunek Stena do autora głównie intelektualistyczny. Trudno atoli jedną formułą logiczną wyczerpać całego artystę, wszystkie jego komplikacye. »Dla Żeromskiego — konkluduje Sten — cały świat zewnętrzny jest tylko długim szeregiem problematów etycznych«. Słusznie. Ale na dnie tego stosunku poety do świata leży głęboka uczuciowość, a ta czyni Żeromskiego jednym z największych liryków. Sten ujmuje jednak głównie świat duchowy.

Jak wszyscy impresyoniści, chodził i Sten do szkoły u francuzów, od mistrza France'a wziął zamaskowane sceptycyzmem ideały, wytworną prostotę słowa, będącą wyrazem jasności i dokładności myślenia. Prostota ta i jasność jest jednak czasem zbyt matematyczną. W porównaniu z Laforguem, Remy de Gourmontem, panią Rachilde etc. France zbyt przypomina wiek XVIII. Oddaliliśmy się trochę od tego czasu,

oddalili się od niego n. p. Kasprowicz, Miciński. Sten zbyt jest inteligentny, by ich miał nie rozumieć, ale stosunek jego do nich jest chłodny. Do intelektualisty nie przemawiają natury eruptywne, żywiołowe, ani w ciemne dale odchodzący mistycy. Bierze od nich, co bezpośrednio działa na jego sferę odczuwania: piękno zewnętrzne. Czytając *Wyzwolenie, Akropolis* Wyspiańskiego, będzie zapoznawał głębie filozoficzne tych utworów; gotów twierdzić, że *Akropolis* nie ma »sensu«, ale jaką zato muzykę, jakie obrazy! Głos więc zabiera muzyka. Podług Schopenhauera jest ona najwyższym, bezpośrednim wyrazem »woli«; kto jednakowoż nie obdarzony zmysłem metafizycznym, znajdzie w niej sto innych źródeł rozkoszy. Sten nie traktuje też muzyki poezyi filozoficznie; zato pobudzony przez nią — jakim częstokroć oddawać się będzie marzeniom na jawie, ile rzuci nastrojów poetycznych, jakie myśli i uczucia, słabo z »przedmiotem« związane, wyczaruje ona z jego duszy! Nie będzie to »krytyka« w naukowem, filozoficznem, specyalnem znaczeniu słowa: tak struna zabrzmiała, artystycznie przez inny instrument grający pobudzona. Do utworów prawdziwego artyzmu należą też liczne *essays*, poza tomem *Dusz współczesnych* przez Stena w czasopismach rozrzucone.

Jestto bowiem warunkiem na krytyka-impresyonistę, *sine qua non:* artystą musi być, jeśli wrażenia jego i myśli mają nas interesować, jeśli mają posiadać moc suggestyi, poruszania naszej istoty, gdy do przedmiotowych kryteryów i sądów z reguły nie apelują. Dla skrajnego impresyonisty — pamiętamy Oskara Wilde'a — dzieło sztuki stanowi tylko punkt wyjścia, moment zaczepny; odbiwszy się od niego — krytyk niczem zgoła nie jest krępowany, może bujać w niebiosach, wędrować po piekłach, niezależne, odrębne tworzyć piękności.

Czyni to często Adolf Nowaczyński.

Poznaliśmy już organizacyę tę o neurastenicznej wra-

żliwości i braku osi myślowej, o szczerych porywach, ale krótkim oddechu. Nie jest rzemiosłem podobnych natur filozofia, wymagająca właśnie żelaznej dyscypliny umysłowej; wogóle operacye mózgowe nie w jego leżą charakterze. W *essayach* Nowaczyńskiego (*Studya i szkice*, 1901; artykuły w *Krytyce*, *Ateneum*, *Głosie*) niema też ani próby objektywności, niema ani śladu analizy; daje on pisarzowi na się działać, asymiluje zeń pierwiastki indywidualności własnej najbardziej odpowiadające, i zmieszane z krwią, często z żółcią przeżycia swojego — wyrzuca w potoku słów rozpalonych, hyperbolicznych, mieniących się barwami ekstazy, złośliwości, fanatyzmu, nienawiści. Ścisłości tu nie szukać, autor nietylko nie jest filologiem, ale nie zadaje sobie trudu, aby przedmiot opanować rzetelnie; lubi sypać faktami, nazwiskami, cytatami, o których autentyczności można nieraz wątpić, rzucać syntezy, które za podmuchem logiki pryskają, rozprawiać o autorach, którzy bardzo chyba zdaleka są mu znani. Wszystko to prawda, ale prawda też, że ma intuicyę duszoznawczą prawdziwego artysty, no i talent pisarski, ten z bożej łaski, choć często niegramatyczny, który pozwala kilkoma rzutami pióra nakreślić postać, drgającą pełnem, indywidualnem życiem.

Życiowa i żywotna ta organizacya daleką będzie oczywiście od chęci budowania nadgwiezdnych wież i kopania źródeł czysto kastalskich; temperament to walki, i ludzie walki, wielcy bojownicy ludzkości, najbliżsi są sercu jego; z przekąsem pisze o Miriamie, z ironią o *Życiu*, które się dusiło od kadzielnic uroczystych, Multatulego wynosi nad Tołstoja, gdyż był »głosicielem tej kardynalnej maksymy maksym, że złemu nie kornie poddawać się, ale, że całym rozmachem wszelkich sił życiowych i na każdym kroku zwalczać je należy«; ideałem jego »Eleuterya, ale nie magów, ani efebów, ani mesyanistów, psychopatologicznych pomazańców, tylko Eleuterya wolnych, niezawisłych, orlich umysłów o męskiej silnej woli, szerokich widnokręgach i wyrafinowaniu uczuć i smaku artystycznego«.

I sam, w dalekie wpatrzony widnokręgi, a przedewszystkiem w siebie, pełen wyrafinowania, a przedewszystkiem zapału idealistycznego — podobnie jak w nowelach i polemikach siebie tylko wypowiada, swoją nienawiść do filisterstwa (— wspaniały ustęp w studyum o Scheerbarcie o »mecenasie« Müllerze!), swój kult indywidualności potężnych światoburczych, prometejskich, swoje tęsknoty nieugaszone — wszystko to demonstrowane na jednostkach, które z kunsztem niemałym lepi czasem z kruszców drogocennych, najczęściej z — błota.

Krytyka prawdziwie impresyonistyczna w Nowaczyńskim ma reprezentanta, od którego krok tylko do zupełnego jej przezwyciężenia — do przejścia w inną, z dzieł pewnych sztuki asumpt biorącą odrębną sztukę. Z wrażenia pochodzi — wrażenie daje; krytyka jednak właściwa, świadoma subjektywnych swych założeń, nie przestanie jednak dążyć — do prawdy.

Antoni Potocki urodz. 17 września 1867 w Kojdanowie, gub. mińska. Ukończył gimnazyum w Mińsku, w Warszawie pracował przy *Głosie* i innych pismach postępowych, w r. 1897 ukończył w Paryżu *Ecole des sciences politiques*, obecnie przebywa w Paryżu, gdzie redaguje mające świat zaznajomić z naszem życiem duchowem wydawnictwo: *La Pologne contemporaine*, oraz — od wiosny 1904 — czasopismo *Sztuka*. Pod nazwiskiem własnem i pseudon. Jerzy Grott, ogłosił w czasopismach mnóstwo rozpraw i fejletonów i książeczek dla ludu; osobno zbiór prób nowelistycznych: *Martosia i my* (1899); *Stanisław Wyspiański*, studyum literackie (1902), *Marya Konopnicka*, szkic literacki (1902), i tom *Szkiców i wrażeń literackich*, (1903).

Brak wszystkim tym pracom szerszego podkładu filozoficznego, stąd niewielka w nich liczba idei ogólnych, stąd brak pogłębienia w studyum o Wyspiańskim, cofnięcie się przed symbolami ideowymi, zawartymi w utworach historyozoficznych Wyspiańskiego. Z drugiej strony przebija się nieraz przez szczerze odczute piękno artystyczne — doktrynerstwo; autor zamiast spowiedzi z wzruszeń i wrażeń własnych daje kategorye, szematy społeczne; rażą one obcością i nieprawdą, gdy syntetyzuje, iż Konopnicka, to uosobienie poetki-laszki, albo, że poezya Wyspiańskiego, to wcielenie „chłopskiego bytu, chłopskiej prawdy i chłopskiego piękna“. Afektacyę taką u Potockiego spotkać często;

leży ona już w naturze *causeura*, unikającego, jako impresyonista, pedanteryi, ścisłości; umiejącego wrażenia swoje, bez wątpienia szczere, oryginalne, trafne, interesujące, wypowiadać językiem zwierzeń poufnych, od serca do serca, ale czasem z kokieteryą, czasem z niejedną ofiarą dla tej kokieteryjności. Najwięcej prostoty i szczerości okazuje w dawniejszych swych szkicach; jest w niej rozmach bez cienia patosu, osobisty stosunek uczuciowy — umiejący przytem chwytać istotę zjawiska i trafnem słowem ją okiełzać. O Langem pisze, że jest „poetą-dyalektykiem", o Reymoncie: „to jeden z tych temperamentów, dla których realizm w sztuce nie jest szkołą i kierunkiem, lecz poprostu koniecznością wyładowania jakiejś ogromnej wnętlwej (!) wszędobylskiej ciekawości do życia"; Żeromski — to *cor cordium* współczesnych naszych pisarzy; gdy Tetmajera nazywa „oczyma poezyi współczesnej, zaznaczywszy wpierw, że oko jest tu symbolem doskonałym mechanizmu wszystkich zmysłów" — mamy główną cechę poety, jakkolwiek zbyt z zewnątrz uchwyconą. Gdy mówi o Kasprowiczu, iż ten „pisze jak wyznawca, mieszając ciągle bieg życia z biegiem natchnienia, jak każdy, kto wierzy szczerze, naiwnie" — „jestto pisarz, dla którego b y ć p o e t ą nie jest wcale przenośnią. Kasprowicz naprawdę jest poetą, nie zaś nim bywa w chwilach wyjątkowych"; „jakiś chłop prometeista, jakiś prorok-brat, wśród swoich prorokujący" — rozkoszujemy się trafnością tych określeń, tak oryginalnych i tak trafnych, że tłumaczą nam całą istotę poety. A trzeba uwzględnić, że Potocki pisał szkice przed laty, gdy wszyscy omawiani przezeń pisarze byli młodymi, nieraz i najmłodszymi. To znaczy mieć wrażenie trafne i w lot chwytające istotę rzeczy i szczerze a jędrnie wypowiedziane. Czasem, czasem tylko przywiera do nich ton nieprzyjemny, obcy zresztą duszy tego krytyka, moralizatorski. Szkic o Tetmajerze kończy nauką, że zmysły trzeba wypromienić — rozpromienić — trzeba przestać być „paziem". Czy doprawdy autor sądzi, że miłość jest rzeczą tylko paziów? Każdy zapewne kocha po swojemu, miłość może wznosić na szczyty ludzkości, prawda, ale czy ta miłość ludzka, bardzo ludzka, którą opiewa Tetmajer, nie jest wieczną i nieśmiertelną, nie zapełnia ogromnej części życia człowieczego? I czy Tetmajer, najlepszy piewca tego właśnie uczucia, nie jest dla nas przynajmniej tem, czem Heine — także „paź" może?

Tryumf prawdziwy święci Potocki w szkicu *O czującem widzeniu* Żeromskiego i w artykułach o Weyssenhoffie. Księga świętego cierpienia *Bezdomnych* wyrwała mu z serca kilka tonów, szczeremi łzami nabrzmiałych; godne kultury France'a satyry natchnęły go artykułami, godnemi sceptycyzmu France'a. Sceptycyzm ten niebezpie-

cznie się zaostrza przy spotkaniu z IMCI Panem Dołęgą i zdziera z niego rynsztunek rycerski, który autor niezasłużenie nań włożył, a czytelnicy niebacznie zaakceptowali. Subtelna wrażliwość, prawdziwie męska, odczuwająca doskonale, a bez zacietrzewienia, ton społeczny, podyktowały tu kilka piękniejszych kartek z nowszej naszej krytyki literackiej.

Rozdział szósty.

KRYTYKA HISTORYCZNO-FILOLOGICZNA.

I. Metody i znaczenie.

Z Niemiec oczywiście przywędrowała ta metoda, która do niedawna uważała się za jedyną prawowitą przedstawicielkę krytyki, za jedyną kompetentną reprezentantkę nauki, i z góry spoglądała na wszystkie inne sposoby traktowania utworów literackich. Z Niemiec przyszła i przyniosła wszystkie zalety niemieckie, a z niemi wszystkie wady. Rozrosła się też, rozgałęziła i dziś czego już do jej państwa nie zaliczają! Więc przedewszystkiem rzeczy filologiczne w ścisłem znaczeniu słowa: badania nad pewnym autorem — dla autentycznego poznania jego dzieła. W pierwszym rzędzie chodzi o krytyczne odczytanie i ustalenie tekstu, następnie głos zabiera historyk dla ustalenia genezy i chronologii powstawania dzieł pewnych — i skreślenia autentycznego życiorysu.

Robota żmudna — szczególnie jeśli chodzi nie o jednego pisarza, lecz o grupę, o epokę pewną. W pomoc przychodzi szereg środków pomocniczych: bibliografowie sporządzają spisy druków wszystkich, inwentarze dorobku literackiego narodu, okresu, grupy jakiejś, inni wyszukują książki zaginione, rzadkością będące, »białe kruki« i przedrukowują je z całą ścisłością, zachowując właściwości pierwszej lub przez autora za ostateczną uznanej edycyi, zaopatrują je w komentarz historyczny, biograficzny, słownikarski; inni wyszukują rękopisy,

sporządzają katalogi. Ustalenie i znajomość pełnej twórczości pozwala już na obejmowanie danego autora w całości, na sporządzanie edycyj zbiorowych, poprawnych, oczyszczających pisarza z wszystkich naleciałości, przekręcań, zeszpeceń, fałszów, jakie doń przyległy w ciągu wędrówki długoletniej dzięki niedbalstwu wydawców, błędom zecerów i korektorów, wymogom cenzury obyczajowej, politycznej i duchownej, względom familijnym i osobistym. Takie krytyczne edycye wybitnych pisarzy — to praca lat długich, wymagająca współudziału nieraz ciał zbiorowych, całych sekcyj Akademij. A jednak one dopiero podstawę dają do dalszych badań, punkt wyjścia. Znamy dopiero tekst autora — nie jego życia, ani psychologii jego dzieła. Wprawdzie dla człowieka, umiejącego czytać, znajomość tekstu wystarczy, potrafi on wyczytać z niego duszę poety, przejawiającą się w poezyi głębiej, prawdziwiej, niż we wszystkich dokumentach prywatnych, boć ostatecznie dla wielkich twórców życie jest czemś ubocznem, przypadkowem, a ważnem jest tylko dzieło; jednakowoż dla badaczy tego nie dość. Muszą znać autora nietyle na wylot, ile całą płaszczyznę jego żywota. Zaczyna się robota historyków: praca szperaczy, badaczy; głos dają akuszerce i krawcom, drzewo genealogiczne oglądają i hypoteki lub łachmany, do sądów cywilnych i karnych zaglądają i do izb szpitalnych; biedny poeta, który za życia był nieraz samotny i opuszczony i w nieszczęściach największych nie miał koło siebie żywej duszy — po śmierci staje się księciem udzielnym, który kroku nie może zrobić bez adjutantów i ajentów, wszędzie mu towarzyszących, podpatrujących każdy jego ruch, słowo. Daje to materyał do sumiennej, jedynie prawdziwej biografii, w której najczęściej z powodu gęstwi drzew — lasu nie widać, wśród dat, faktów, szczegółów i szczególików dusza ginie poety. Ale nią się zajmują badacze innego autoramentu. Więc językoznawcy — specyaliści; słusznie i potrzebnie, boć ostatecznie pisarze

język tworzą, przetapiając w swoim ogniu surową rudę języka rzeczywistości; językoznawcy - psychologowie subtelniejsze badają kwestye: odcienie, tonacye, będące wyrazem specyalnych stanów duszy. Częściej jednak głos zabierają genealodzy twórczości: jedni badają daty powstawania utworów, inni, a tych jest najwięcej — »wpływy«, które złożyły się na dzieło pewne, na myśl, na wiersz, na obraz, na słowo poszczególne; sporządzają metryki, wykazują niezliczone podobieństwa i różnice, po literaturach najrozmaitszych i wertepach życiowych szperają, aby odkrywać pochodzenie, stosunek wzajemny, zależność, paralele. Przyczynki to do historyi twórczości, mające rozjaśniać tajemnice duszy.

Cel ten osięga się nieraz — któż zaprzeczy! Któż zaprzeczy, że potrzebne są rewizye tekstów, edycye krytyczne, analizy językowe. Sprzeczne będą zdania co do kwestyi zbierania dokumentów z życia i śmiało rzec można, iż większa część tego, co Niemcy o swoich wielkich powydobywali i światu ogłosili, śmiało mogło pozostać w ukryciu. Do największych nadużyć prowadzi zwykle metoda szukania wpływów, zależności; mechaniczny bowiem aparat krytyczny fachowca wciska się w samą duszę twórcy, grubymi swymi narządami chce ująć subtelne tkanki rzeczy nieuchwytnych, ciężkim swym krokiem chodzić nieznanemi drogami cerebracyi bezwiednej, z reguły obok poety będąc, nie w nim, mówić o jego duszy, ferować wyroki... Ostatecznie trzeba powtórzyć, co się już raz powiedziało, że każda krytyka jest tem, czem jest krytyk.

W rękach człowieka inteligentnego, myślącego i o szerokim widnokręgu i wyrafinowanej uczuciowości, każda praca wyda rezultat zajmujący. Trzeba mieć talent i uczciwość w stosunku do swojej pracy — reszta się znajdzie. Metoda jest czemś bardzo cennem, ale w rękach człowieka bez talentu w narzędzie tortury się przemieni, zaś człowiek z talentem sam sobie metodę stworzy: będzie nią duch jego indywidual-

ności. Najgorszy rodzaj, to »specyaliści«: ludzie z okularami na oczach, jak konie cugowe; nie widzący, co się dzieje po prawej i lewej stronie życia, znający prostą jeno drogę, która tylko w przypowieściach moralnych dla młodzieży jest najkrótszą, do celu prowadzącą. Wszyscy ci zbieracze materyałów biograficznych, pracowici poszukiwacze wpływów i podglądacze zależności — w najlepszym razie materyały surowe zbierają, cegły składają, z których ktoś większy, jakiś umysł syntetyczny, prawdziwie twórczy, zdoła wnioski wyciągnąć, gmach wybudować. Jako materyał — wszystko może mieć swoją wagę: Taine umiał zużytkować wiadomości, odnoszące się do »rasy«, pochodzenia i środowiska; zwolennicy i przeciwnicy Lombrosa korzystają — do nadużycia — z wszelkich faktów, pozwalających demonstrować teorye o geniuszu; obrazy, dokumenty, nawet słowa pojedyncze mogą służyć do odtwarzania zaginionych kultur, do malowania epok całych; dla sztuki zaś, jako takiej, najważniejsze jest, że psychologia twórczości artystycznej jest dopiero w zawiązku, za mało dotąd mamy danych do rozróżniania i określania typów artystycznych*); materyały o życiu duchowem, o procesach twórczości, o »tajemnicach warsztatów« mogą się więc przydać, ale trzeba, by je zbierano ze świadomością celu, nie jako anegdotki, by traktowano je z największym krytycyzmem, nie jak to czyni Ferdynand Hoesick — jednem słowem, by »uczony« nie był

*) Brak tych określeń jest też największą wadą niniejszej książki: małe postępy psychologii twórczej, niedostateczność materyałów i wzgląd na żywych sprowadził metodyczną niejednolitość, potęgującą się nieraz do chaosu, w którym pewne osobistości są określone, jako typy artystyczne, inne więcej, jako typy ideowe, etc. Trudno jednak sobie wyobrazić, aby już w dzisiejszym stanie wiedzy można było kilkuset pisarzy ująć i uszeregować, jako organizacye wyłącznie artystyczne; dane naukowe w tym kierunku szczupłe są i niepewne; nadto jest ta praca historyą, mającą wydobyć przedewszystkiem linię rozwoju ideowego ostatniego ćwierćwiecza. *(Przyp. autora).*

bajarzem lub ciasnomózgim specyalistą, lecz głową otwartą, znającą problemy, do których rozwiązania ma się przyczyniać, mającą zmysł syntetyczny.

Tą szeroką skalą umysłową nie odznaczają się z reguły Niemcy, którzy nas typem »filologa« obdarzyli, mimo to i na tem polu mamy dowody, że zawód jest niczem, a człowiek wszystkiem, że długoletnie szperanie w źródłach nie wysusza duszy, jeżeli się ją posiada. Żyje dotąd sędziwy Antoni Małecki, pierwszorzędny pracownik na polu filologii klasycznej, polskiej i porównawczej, który mimo to odczuł jeden z pierwszych czar poezyi Słowackiego, i lubo wobec pewnych jej stron zachował się odpornie, lubo bardzo nieuważnie zredagował pisma pośmiertne poety, wystawił mu jednak pomnik piękną swą, na szczerem — w zwężonym co prawda zakresie — odczuciu opartą książką. I wśród młodszej generacyi mamy kilku pisarzy, którzy z filologii wychodząc, pracując całym aparatem uczoności fachowej, obejmują jednak promieniami swymi szerokie kręgi duchowe i nietylko rozjaśniają je, lecz i ogrzewają ciepłem tchnieniem natury artystycznej.

II. Aleksander Brückner.

»Filolog zabłąkany do literatury« — czy istotnie z filologii? Wskazuje na to treść każdej jego pracy, ale nie przenikający ją duch, nie indywidualność. Nie ma w sobie żadnej z licznych tych cech, które profesora filologii — a jest on profesorem uniwersytetu berlińskiego od dwudziestego czwartego roku życia — uczyniły figurą przysłowiową, popularną, w przyjemnem i mniej przyjemnem znaczeniu tego słowa. Z uczonego niemieckiego ma w sobie tylko niezmierzoną, bezdenną wiedzę, ba, kilku profesorów niemieckich

mógłby nią obdzielić. Czegóż bo nie przestudyował — czegóż nie zna! Pierwszorzędna powaga, jako znawca języka litewskiego — kilka prac o mitologii ogłosił, wprowadzających w filozofię, w ducha ludów; psychologiem okazał się subtelnym, badając wewnętrzne przyczyny procesów lingwistycznych i związek ich z życiem, i artystą plastycznym, malując np. jeden dzień z życia Wacława Potockiego lub wielkimi rzutami — obraz życia Litwy starożytnej; »sam — mówi o nim Chmielowski — w ciągu lat kilku wzbogacił wiedzę naszą o zabytkach rękopiśmiennych więcej, aniżeli w ciągu lat 25 wszyscy inni badacze razem wzięci« — równocześnie jest ten zapylony archiwista, ten niezmordowany mol biblioteczny, umysłem nawskroś nowoczesnym, człowiekiem, odczuwającym wszystkie drgnienia pulsu XIX wieku; badacz ten zakopany wśród papierów z wieku XVIII, wczytuje się z rozkoszą w *Króla-Ducha* Słowackiego i z szczerem odczuciem towarzyszy pochodowi poetyckiej drużyny »Młodej Polski«. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* — może o sobie powiedzieć ów filolog, uosobionem będący przeciwieństwem pedanteryi, ciasnoty, kultu litery i ignorowania ducha, co jest charakterystycznem znamieniem filologów typowych; pełnia człowieczeństwa w nim żyje i pozwala mu zawsze za bibułą wyczuwać człowieka, za człowiekiem wyczuć kołysanie się fal wszechżycia...

Aleksander Brückner.

Co w pracach Brücknera przedewszystkiem uderza, to nietylko żywość umysłowa, lecz temperament szczeropolski,

pełen rozmachu i niemilknącej werwy, nieraz zdawałoby się wyruszający na pole wiedzy wprost, jak na harce duchowe, szukający oczywiście prawdy, ale nie żółwiem pełzaniem, kreciem kopaniem, lecz przebojem, szturmem, po polsku. Brückner ma odwagę operowania hypotezami, ma odwagę błądzić. Jestto wypadek rzadki i niezmiernie dobroczynny w atmosferze cechowych uczonych, gdzie odwieczne panują prawa i zwyczaje cechowe, ślepo konserwatywne, hołdujące odwiecznym hierarchiom, porządkom i gradacyom. W atmosferę tę wsuwa dłoń silną i śmiałą, rozbija dzielące ją od świata deski, wpuszcza snopy ostrego, świeżego powietrza. Krzyk wtenczas powstaje w szeregach, stojących na straży komunałów i konwencyj uświęconych, ale równocześnie — jaki ruch w umysłach, jaki pęd w kierunku rewizyi niejednej sprawy przesądzonej, jakie snopy światła z krzyżowania się broni. Co przyszłość na jego hypotezy i nieraz zbyt pospieszne sądy powie, teraz przesądzać trudno. Czy pieśń *Bogarodzica* istotnie jest utworem mnicha Bogufała, spowiednika bł. Kingi, i zwrotki jej odbijały się już w w. XIII o mury kościelne Starego Sącza: czy święci Cyryl i Metody to istotnie owi chytrzy »Grecy aż do szpiku kości — z ich żądzą sławy, obłudą, skrytością« — o to uczeni fachowi długo zapewne będą się spierali, podobnie jak lingwiści będą długie jeszcze staczali walki o kwestyę »dawności« języka polskiego i inne jego lingwistyczne uogólnienia. To pewna, że Brückner — badacz archiwalny i wydawca, mnóstwo poczynił odkryć, ustalił faktów i dorobek nauki rzetelnie nimi wzbogacił; Brückner, rzucający problemy i hypotezy śmiałe, ważnym stał się w kołach naukowych fermentem kultury.

Tensam temperament, energiczny i zdobywczy, czyni go nietylko odkrywcą, nietylko śmiałym pionierem, lecz także wrażliwym na piękno indywidualności fascynujących i myśli wielkich. A jakby jakieś fatum prześladowało literaturę polską, że między jej historykami, ludzi o takiej wrażliwości, bę-

dącej w gruncie rzeczy artystyczną, dotąd brakowało. Nie należał do nich uczony, ale ciasny w swoich wyobrażeniach Bartoszewicz, ani ciasny i mniej uczony Tarnowski, ani też objektywny ale zamało senzytywny Chmielowski. Brückner wnosi do swych badań ową szeroką skalę odczuwania, która pozwala mu wymierzać na prawo i na lewo najwyższą sprawiedliwość: bezinteresowny, szczery stosunek estetyczny. Takiej jak on naturze najwięcej odpowiadają jednostki śmiałe, animuszu pełne i życia twórczego, ale nie życia animalnego, odruchowego; ostro też powstaje przeciw tak częstemu u nas apoteozowaniu takiego Paska lub Panie Kochanku; nie złudzi go też blichtr zewnętrzny, blaga uświęcona, np. ów Grzegorz z Sanoka, przepysznie określony, jako »pierwszy przykład polskiego geniusza bez teki«; na to jest umysłem zbyt krytycznym i zbyt europejskim. Natomiast odczuje on, jak nikt przed nim, głębię i żar religijny dyssydentów polskich, szczególnie aryan — i równocześnie przedstawi objektywnie wielkość Piotra Skargi; oceni całą pierwotną samorodność Mikołaja Reja i piękno typu Wacława Potockiego; sam wolnomyślny, nie szczędzący ostrych cięć głowom obskurantów i bigotów, śliczną kreśli psychologiczną sylwetkę Andrzeja Towiańskiego; archiwista, badacz folkloru i szpargałów klasztornych, najlepszą pomiędzy historykami literatury, subtelnie wycieniowaną, wszechstronnie oświetloną daje charakterystykę Juliusza Słowackiego.

Ze sądów tych i uogólnień, z sympatyj i odraz, przemawia skrystalizowana, odrębna indywidualność, o popędliwym nieco, nerwowym temperamencie, o duszy rozkochanej nietyle w świetności i blasku, ile w głębi i sile duchowej, o krytycyzmie, zdzierającym maski z kłamstw ukrytych lub uświęconych, a usuwającym swe ostrze na widok szczerego uczucia, cudu wiary, cudu piękna — święcącym tryumfy na polu wiedzy swej fachowej, ustępującym jednak chętniej głosu zmysłowi artystycznemu i syntetycznemu; indywidualność

uczonego z temperamentem i porywami artysty. W gronie uczonych europejskich przypomina Brückner najwięcej znakomitego filologa i historyka literatury, byłego kolegę swego na uniwersytecie berlińskim Wilhelma Scherera: tasama gruntowność i badawczość na polu ściśle lingwistycznem i śmiałe zapędy w kierunku hypotez i uogólnień i zdolność do odtwarzania ludzi i prądów kultury, tesame wobec nauki i społeczeństwa swego zasługi. Tylko gdy inne narody mają pracowników podobnych wielu — u nas niewielu takich, coby miały nietylko głowę, lecz i indywidualność, nietylko indywidualność, lecz i serce...

Aleksander Brückner urodził się 29 stycznia 1856 roku w Tarnopolu. Studya ukończył we Lwowie, doktoryzował się 1876 r. we Wiedniu, od r. 1878 do 1880 był docentem języków słowiańskich we Wiedniu i Lwowie, od r. 1880 profesor tego przedmiotu na uniwersytecie berlińskim. Z krajem utrzymuje kontakt bezustanny, drukując prace w czasopismach naukowych, wygłaszając we Lwowie wykłady.

Szereg prac Aleksandra Brücknera jest ogromny; może setkami są jako artykuły, nieraz jako pełne materyału naukowego recenzye, rozrzucone po czasopismach fachowych *(Archiv für slavische Philologie, Archivum Jagica, Prace filologiczne, Ateneum, Biblioteka warszawska, Kwartalnik historyczny, Pamiętnik literacki,* wydawnictwa peryodyczne Akademii umiejętności etc.). Pierwsze jego prace były natury czysto filologicznej: *Die slavischen Fremdwörter im Litauischen* (1877), *Zur Lehre von den sprachlichen Neubildungen im Litauischen* (1878), poruszał kwestyę kaszubską i t. d. Powoli zakres jego prac rozszerzał się *(Die slavischen Ansiedelungen in der Altmark und im Magdeburgischen* (1879) i obejmował coraz większą dziedzinę spraw kultury, potem specyalnie literatury polskiej. *Mitologia. Jej dzieje, metoda i wyniki* (1893), *Litwa starożytna* (osobno 1903), *Studya nad innowiercami w Polsce* (w czasopismach), *Cywilizacya i język* (1901), *Tragedya moskiewska* (1901), *Św. Cyryl i Metody (Przegląd polski* 1902), *Z dziejów języka polskiego* (1903), *Nienawiść wyznaniowa za Zygmunta III. (Przewodnik naukowy i literacki* (1902). Prace te zapewniły autorowi sławę jednego z najlepszych

znawców życia dawnej Polski, jednego z najlepszych badaczy dziejów jej kultury. Główne znaczenie Brücknera polega jednak na pracach wydawniczych i językoznawczych. Od sierpnia 1889 do maja 1890 r. bawił Brückner z zapomogi berlińskiej Akademii umiejętności w Petersburgu, gdzie przestudyował nader bogaty materyał rękopiśmienny do literatury polskiej z czasu 1600—1750; rezultaty swej podróży ogłasza w pojedynczych studyach i urywkach, rozruconych po czasopismach, niektóre opracowuje, jako osobne monografie: *Średniowieczna łacina w Polsce* (1892—1893) w *Rozprawach Akademii umiejętności, Ostatnie lata Wacława Potockiego* (1895), *Skarby dawnej poezyi polskiej* (1899), *Kazania świętokrzyskie* (1891, najdawniejszy zabytek języka polskiego z połowy XIV. wieku), *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej* (1903). Wydał też w wzorowych edycyach mnóstwo przedruków dawnych autorów polskich, w czasopismach niemieckich utrzymuje kontakt z literaturami innych narodów słowiańskich.

Przywiązany do języka i piśmiennictwa polskiego — miłością pracownika, który kocha swą specyalność, chce ją wzbogacać, stawia jej coraz inne problemy i zadania *(O najważniejszych postulatach historyi literatury polskiej,* 1900), i miłością Polaka. Ta każe badaczowi uczonemu, znającemu wartość innych języków, z dumą twierdzić, że „cały ustrój języka polskiego, jego brzmienia samogłoskowe są misternie zbudowane, że żaden z języków słowiańskich nie dorównywa temu bogactwu, tej różnorodności, tej delikatności, temu cieniowaniu polskiego wokalizmu". To kazało mu podjąć się napisania dla Niemców podręcznika: *Geschichte der polnischen Litteratur* (1901), w którym, nie obniżając miary krytycznej, nikogo i niczego nie idealizując, znajduje zawsze gorące słowo dla wykazywania polskiej żywotności, polskich praw i niemieckiego bezprawia. Podręcznik ten gruntownie przerobiony, rozszerzony do dwóch tomów, wyszedł jako *Dzieje literatury polskiej w zarysie* (1903).

Dzieje Brücknera — to obraz szeroki, śmiałymi rzutami pisany, dający więcej, niż obiecuje, bo także dzieje kultury, języka, w ogólnych zarysach — także nauki od najdawniejszych do ostatnich czasów, na tle porównań, rzadkich, z literaturami innych narodów słowiańskich. Ma ta książka swoje niedostatki. Zgodzić się trzeba z Chmielowskim, że kardynalną jej wadą jest słaba konstrukcya: brak podziału na okresy. Na polu tem panuje u nas chaos prawdziwy, rozwiązania nastręczających się tu trudności nie dał dotąd żaden pracownik, nie zadowolnił też sam Chmielowski, który dał był podział na trzy epoki, będące właściwie 11 okresami. Nie wynika jednak z tego, by zupełnie zrezygnować z podziału, tj. z punktów oryentacyjnych, z głównych eta-

pów i charakterystycznych faz ewolucyi. Podobnie, jak Tarnowski, dzieli Brückner literaturę na stulecia, ale podział ten nic nie mówi, okazuje się przecie potrzeba wyodrębnień pewnych i granic — te zaś są dokonane dość mechanicznie i bezładnie. Traci na tem przejrzystość układu i obraz genetyczny kierunków i idei. Dalej widać na całej pracy ślady pospiechu. Stąd przeskakiwania z przedmiotu na przedmiot, nawroty częste, mieszanie rzeczy mniej ważnych z ważnemi etc. Pomijając te błędy, jest podręcznik Brücknera najlepszym ze wszystkich, na jakieśmy się dotąd zdobyli. Przekracza on znacznie charakter podręcznika bogactwem podanych wiadomości — nieraz aż zbyt świadczących o przywiązaniu autora do faktów przez siebie odkrytych; niektóre rozdziały (walka religijna, cały wiek XVII.) zostały tak wycieniowane i żywo przedstawione, jak w żadnem analogicznem dziele. Całość daje wielki i piękny obraz rozwoju umysłowości polskiej, głównych prądów ideowych, jakie od najdawniejszych do obecnych czasów przebiegały naród, i żywo, artystycznie odczuty szereg indywidualności przewodnich. Bez oschłości Chmielowskiego, bez frazeologii i narzucającej się ciasnej tendencyjności Tarnowskiego, umie Brückner łączyć pierwszego ścisłość z gorącą wymową drugiego, a od obu stoi wyżej szeroką skalą wrażliwości artystycznej. Pierwszym jest przytem autorem dzieła, całokształt dziejów obejmującego, który się stara pełną oddać sprawiedliwość najmłodszej generacyi pisarskiej — i czyni to ze zrozumieniem i odczuciem. Co prawda — temperament, przebijający się także w stylu rączym, o dobitnych, krótkich zdaniach sangwinicznych, dalekich od akademickiej gładkości określeń, ten sam temperament sprawia, że i na tym punkcie panuje pewien chaos, nadmiar dygresyi, zamało systematyczności. Mści się tutaj na autorze brak podziału podług pewnej idei zasadniczej: zmuszony jest przyjąć podział formalistyczny na poezyę, powieść, dramat — i to w ostatnim okresie, teraz, kiedy wszystkie sztuki się spływają, a wszystkie przepojone jednym duchem poezyi. Rozbija się tedy obraz literatury, nie można jej ogarnąć, skoro Wyspiański odcięty od poezyi, Żeromski figuruje li między powieściopisarzami; któż tedy zostaje na niwie poezyi? Kasprowicz, Tetmajer, Rydel, Laskowski.

Trafnie skreślił autor rozwój i pochód nowej sztuki; przecenia wpływ Tatr, nie docenia wpływu zagranicy — na ogół słusznie rozkłada światła i cienie. W szczegółach stara się o sąd bezstronny, przyczem daje się porywać pięknu werbalnemu — n. p. kiedy wychwala Tarnowskiego. Ze stanowiska zaś kultury raczej, niż sztuki dramatycznej, może pisać z zapałem o dramatach Świętochowskiego (— „czytając te rzeczy, a znając opinię o nich naszego ogółu, wspomnisz mimo-

woli a smętnie o paraboli ewangelicznej, o rzucaniu pereł...“); z dostatecznem lekceważeniem mówi o Kazimierzu Zalewskim; rzadko go unosi zamiłowanie historyczności, jak w tym wypadku, kiedy n. p. Bełcikowskiemu poświęca więcej miejsca, niż tak charakterystycznemu dla „Młodej Polski“ Kisielewskiemu, rzadko go myli sąd, dla którego wysokiej miary znamiennem jest zdanie, iż „Judym to jedyny prawdziwy ideał, jaki nasza belletrystyka wydała; nie Borowiecki to, ani Połaniecki, ani Floryański“; Połanieckich wogóle uważa za „najmniej znaczące z dzieł Sienkiewicza“. „Niepodobna — twierdzi — odmówić zasług „Młodej Polsce“, pomijamy pierwszorzędne jej siły, już teraz w dziejach literatury zapisane; fakty świadczą, że przełamała ona obojętność publiczności, że zrehabilitowała poezyę, podniosła smak czytających, wstrząsnęła nim, że poruszała nowe kwestye, próbowała nowych form, odświeżyła język...“ „Jeśliby nic innego nie zdziałali, już im się wdzięczność należy i uznanie; skarg za niezrozumiałość, za uchylanie się od haseł społecznych i pracy organicznej, za naśladownictwo obcych, za orgie zmysłowe i rozpaczliwy pesymizm i za powtarzanie się i przesady, czasem i częściowo słusznych, uogólniać się nie godzi. Nigdy nie zapomnimy, że oni odwojowali dziedzinę poezyi, że odwiązali ją od pręgierza tendencyi, od kataklizmu życiowego dla *vulgus profanum*, że oddali ją sztuce...“

III. Porębowicz — Kallenbach.

Czy nie czyni się krzywdy Edwardowi Porębowiczowi, zaliczając go do kategoryi krytyków-filologów?

Organizacya duchowa zapewne to szersza, niż termin zbyt dogmatyczny wskazuje. Ale jest już w Porębowiczu taka dwoistość, która raz ukazuje go, jako pedanta-filologa, każącego liczyć się z literką, badać i porównywać teksty, pilnować się porządnej szkolnej metody, to znowu z za aparatu naukowego — poetę, zakochanego w czasach romantycznych i indywidualnościach niezwykłych, odtwarzającego ich poezyę z odczuciem głębokiem, z intuicyą ducha kongenialnego. Filolog zeń przemawia teoretyk, gdy w studyum o Andrzeju Morsztynie gromi krytyków za obejmowanie

zbyt szczupłych widnokręgów samej historyi literatury; »błąd ten leży w niedojrzałości metody porównawczej, w zapominaniu, czy to skutkiem wszechwładztwa względnej metody »intuicyjnej«, czy też skutkiem zbyt ciasnej erudycyi — że rozwój i zjawiska jednej literatury li tylko w związku historycznym z innemi — nie mówię już z temi, które bezpośrednim wpływem z nią się łączą, ale z zupełnie obojętnemi — należycie pojąć i ocenić można; że natchnione poczucie oddźwięków obcych i choćby najczulszy smak artystyczny, ze swego osobistego stanowiska wyrokujący o stopniu piękności dzieła, do sprawiedliwej jego oceny nie wystarczą i dopóty zawodzić będą krytyka, dopóki sobie historyi jego powstania nie uprzytomni i dopóki nie wyznaczy mu szczebla wśród współrzędnych zjawisk literatury innych narodów«. Wiemy dobrze, że metoda ta nie obejmuje zadań i kwalifikacyj krytyka, nie sięga w duszę danego twórcy i ślady tylko — często bardzo zawodne — może wskazywać, kędy duch jego chadzał. Metoda ta jest bezwarunkowo potrzebna, bez skali porównawczej nie można sobie krytyka w właściwem słowa znaczeniu wyobrazić, ale jednostronne tylko snopy promieni rzuca ona na twórczość; w rękach Porębowicza wydaje rezultaty znakomite, ale tam głównie, gdzie przemawia zeń więcej zmysł konstrukcyjny, obejmujący rozległe horyzonty czasu i myśli, oraz dar ożywiania wieków i ludów zamierzchłych — n. p. w dziełach: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy*, lub *Św. Franciszek z Assyżu*.

W pracach krytycznych filolog krępuje Porębowicza, nakazuje mu ostrożność w badaniu faktu każdego, objektywność we wnioskowaniu. W duszy tego uczonego spoczywa jednak poeta, który nie zdradzając się sposobem pisania wyłącznie »naukowym«, każe mu praktyką modyfikować metodę, uczynić krytykę czemś więcej, niż narzędziem porównawczem, przenosić ją na grunt czysto estetyczny. Ale nie w znaczeniu subjektywno-intuicyjnem, jakkolwiek jasną jest rzeczą, że ono

Edward Porębowicz.

jest punktem wyjścia wszystkich naszych uczuć estetycznych. Porębowicz nie przestaje być uczonym i w ostatnich czasach przyłącza się do zwolenników metody psychologicznej, badającej dzieło, jako wyraz pewnej szczególnej organizacyi artystycznej w ścisłem znaczeniu słowa. Nie będzie więc zwolennikiem moralistycznego punktu widzenia w krytyce; rozbierając główne dzieło Zdziechowskiego pisze słusznie: »Wyznać musimy, że duchowość i cielesność, piękno i brzydota, złe i dobre, prawda i złuda, słowem wszystkie objawy bytu, będące odbiciem nieskończoności i w stosunku do niej sobie równorzędne, posiadają w sztuce zupełne równouprawnienie i wartość estetyczną równą«; dalej jest oczywiście zdania, że »kryteryum użyteczności, przykładane do dzieł poetyckich na podstawie ich treści ideowej, jest właściwsze historyi kultury, niż piśmiennictwa«. Cóż zatem jest zasadą krytyczną? W naszem rozumieniu — wyznaje dziś Porębowicz (*Przewodnik literacki* I. IV.) »literatura to jest dorobek wyobraźni i uczucia indywiduów twórczych, objawiony w formie kunsztownej rodzajowi każdego umysłu właściwej. O ile dawniej historya była pojmowana i kreślona jako dzieje koronowanych głów i rodów, w społeczeństwach zdemokratyzowanych przeszła na dzieje ruchów plemiennych i społecznych, o tyle odwrotnie historya literatury, mimo próby traktowania ze stanowiska społecznego, (n. p. u Posnetta) nawraca do zasady arystokratycznej, staje się historyą królów ducha, magnatów słowa.

Rzecz jasna, że w takiem pojmowaniu, zasadą podziału umysłów twórczych musi być nie treść ich dzieła (opisy natury, zdarzenia dziejowe, erotyzm osobisty, cierpienia rodu człowieczego, lub poszczególnych warstw ludności, ewolucya ducha etc.) ani nawet ich poglądy na życie (pessymizm, optymizm, stoicyzm, sceptycyzm, epikureizm), — ale wyłącznie forma, t. j. sposób wcielania pomysłów, styl w najgłębszem tego słowa znaczeniu, odbicie zewnętrzne maszyneryi umysłu poetyckiego. Wszak wybór tematu może być rzeczą przypadku i okoliczności; wszak pogląd na życie, na dogmata i tajemnice, na obowiązki człowieka ulega wahaniom i zmianom, jedynie proces myślenia, patrzenia, tworzenia pozostaje w każdej jednostce odrębny a niezmienny, jak kolor oczu, lub cechy temperamentu. Dodawać nie potrzeba, że »formą« nie nazywa się tutaj rodzaj literacki (epika, liryka, dramat, dydaktyka, rymotwórstwo lub proza — według uświęconych formułek), bo jego wybór nie zawsze wypływa z istoty talentu; ci sami autorowie piszą wierszem lub prozą, układają dramata liryczne, to znów każdemu utworowi dają misyę pouczającą. Formą jest pewien sposób stały funkcyonowania wyobraźni i uczucia, pozwalający badaczowi za pomocą dobranej analizy, ściśle i nieomylnie określać jednostki i układać grupy artystów, poetów, uczonych, wynalazców, według kategoryj psychologicznych i tym sposobem ujednostajniać systematykę umysłów ludzkich we wszystkich dziedzinach. Metoda ta jest dopiero w poczęciu *), ale trafność i doniosłość jej bije w oczy; krytyka literacka ma przed sobą ogromne zadanie nowego układu piśmiennictw nie według rodzajów lub prądów, ale według wybitnych indywiduów i grup (*familles d'esprit*, we-

*) Próby jej znajdują się u Hennequin'a: Quelques écrivains français 1890; u Leynardi'ego: La psicologia dell'arte nella Divina Commedia 1894, u Matuszewskiego: Słowacki etc.; ostatnie ugruntowanie naukowe daje jej Ribot w książce: Essai sur l'imagination créatrice 1900.

dług wyrażenia Sainte-Beuve'a w Nouveaux Lundis, III, w art. o Chateaubriandzie) w porządku chronologicznym i na podstawie ich zasadniczych stylów».

Istotnie — trafność i doniosłość tej metody bije w oczy, ale wątpić należy, czy wyczerpuje ona całokształt zadania krytyka i czy podług niej można pisać historyę. Sam Porębowicz w praktyce dotychczas zasady tej nie przeprowadził. O ile przekracza zakres zadań filologicznych i porównawczych, daje szerokie obrazy kultury i prądów umysłowych danego i najbliższego środowiska, a na to tło rzuca postacie i twory poetyckie, odmalowane z wielką bystrością psychologiczną, z odczuciem wytwornem i szczerem.

Nie spotkamy wiele myśli o filozofii sztuki i krytyki w pismach Józefa Kallenbacha. Uczeń Stan. Tarnowskiego operuje minimalną liczbą idei ogólnych; tam, gdzie indywidualne zapatrywania w kwestyach teoretycznych wyraża, jest zupełnie nieindywidualnym i obraca się w kole utartych komunałów o zadaniach utylitarnych literatury, o potrzebie wyrażania przez poezyę uczuć narodowych a zarazem ogólnoludzkich mową wzruszeń, o charakterze historyi literatury, jako dziejopisarstwie myśli i uczuć pewnego narodu, przyczem oryginalnem jest określenie dodatkowe, iż dzieje te literatury narodu mają być »wysnute z poezyi jego życia i czynów«... Naogół wygłasza idee przedewszystkiem prawomyślne, dalekie od paradoksów, które — jak ktoś powiedział — są prawdami wczorajszemi lub jutrzejszemi; dalekie od szukania dróg i prawd jakichś nowych. Nie są mu one zgoła potrzebne ani przy kwestyi tekstu pierwszej części *Dziadów*, ani przy badaniu tła obrzędowego *Dziadów*, ani przy pisaniu wielkich dzieł o wielkich poetach, które pojmuje głównie ze stanowiska biografii, bibliografii i sądów estetycznych zdrowym rozsądkiem podyktowanych. Biografia i bibliografia są istotnie bardzo potrzebne, ale trzeba umieć z nich korzystać. Kallenbach ogłosił n. p. dwutomową książkę o młodości Kra-

Józef Kallenbach.

sińskiego, opartą na bogatym, nowym materyale rękopiśmiennym i na szerokich studyach porównaczych. Czy się dowiadujemy z niej czegoś nowego o organizacyi Krasińskiego, jako artysty? Poza określenia ustalone przez Klaczkę, autor się nie posuwa, zmienia i uzupełnia szczegół niejeden biograficzny, rzuca światło na genezę utworów niektórych, ale w gruncie rzeczy, jak mało wszystko to mówi! Dane biograficzne o tyle tylko mają znaczenie, o ile wyjaśniają psychologię twórczosci; poza tem nikogo nie obchodzą i są zwyczajnem plotkarstwem. Szczególiki i fazy miłości Krasińskiego do pani Bobrowej same przez się mogą interesować tylko umysły, żądne emocyj erotycznych, literaturze dyablo mało na nich zależy; wagi nabierają dopiero jako materyał, z którego wyciąga się pewne poważne wnioski. I tu otwiera się zagadnienie, niejednokrotnie już poruszone: dwoistości w naturze Krasińskiego. Kallenbach do rozplątywania węzłów psychologicznych nawet nie przystępuje; dobry edytor, pracowity zbieracz szczegółów — w wielkich swych monografiach, przekraczających pole filologii, jest kronikarskim.

Edward Porębowicz urodził się 1862 r. w Warszawie, uniwersytet ukończył w Krakowie, doktoryzował się z filologii klasycznej we Wiedniu, studya uzupełniał w Berlinie, Montpellier, Pa-

ryżu, Barcelonie, Florencyi; od r. 1897 profesor filologii romańskiej na Uniwersytecie we Lwowie.

Prace najważniejsze: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy* (1888), *Zbiór nieznanych hiszpańskich druków Biblioteki Jagiell.* (1891), *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezyi polskiej* (1891) *Revision de la loi des finales en espagnol* (1897), *Historya literatury włoskiej XV—XVIII w., francuskiej, hiszpańskiej, portugalskiej XVIII w., angielskiej XIX w. (w Dziejach literatury powszechnej*, redagowanych przez Chmielowskiego); *Św. Franciszek z Assyżu* (1900); mnóstwo pomniejszych prac *(Sebastyan Grabowski i jego wzór,* (1899); *O tryadach Zygmunta Krasińskiego) etc.*

Wszystkie te rozprawy są opracowane z surowem przestrzeganiem metody naukowej, uwzględniającej formę, genezę, skalę porównawczą; większe — rzucone na bogate tło kulturalne czasu. Czy to odszukuje stare dramaty, grane w r. 1833 w Paryżu, by wykazać zależność od nich *Beatryczy Cenci* Słowackiego; czy rozwija zdumiewającą erudycyę, aby zanalizować, co było w A. Morsztynie oryginalnem a co wpływem poetów obcych; czy śledzi system tryad od starożytnych do heglowskiej filozofii, by rozbierać formy pomysłów trójkowych Krasińskiego — wszędzie mamy tęsamą metodę pracy, ale z jasną myślą przewodnią: dla poznania właściwości moralnych i ustroju psychicznego poety. W zużytkowaniu materyału ścisły, przezorny i prawie oschły — tylko na zmysł nasz analizy chce oddziaływać, nawet większe jego dzieła (Ruch literacki południowo-zachodn. Europy, ustępy z literatury hiszpańskiej i włoskiej, św. Franciszek), zamało są owiane tchnieniem ducha krytyka, który więcej dba o dokładność, niż o plastykę przedstawienia, a skrupulatnie unika zabarwienia osobistego, wyrazu własnej duszy. Mimo to przemawia ona — często samym doborem tematów artystycznych, zawsze subtelnem akcentowaniem piękna, jest-li niem dzieło poety, lub piękno moralne, jak w tem prześlicznem studyum o św. Franciszku. Ze stanowiska genetyczno-porównawczego zaczął też Porębowicz traktować *Poezyę polską nowego stulecia* i żałować należy, że praca ta *(Pamiętnik literacki,* 1902) nie została ukończona.

Owe podporządkowanie własnego ja obcemu pięknu, pośredniczenie między niem a czytelnikiem znajduje w sposób bezpośrednio poetycki swój wyraz w licznym szeregu przekładów, który literatura polska Porębowiczowi zawdzięcza. Wielka kultura artystyczna, głębokie zrozumienie oryginału i mistrzowskie opanowanie formy podały sobie ręce, aby skarbiec polski wzbogacić utworami trwałej wartości. Należą do nich: *Don Juan Byrona, Dramaty Calderona de la Barca, Wy-*

bór pism wierszem i prozą Giacomo Leopardego, Antologia Prowansalska, Boska Komedya Dantego, Poezya ludowa duńsko - norweska etc. Nie apelujące do popularności studya literackie Porębowicza, jak i obowiązkowe dla każdego inteligentnego czytelnika przekłady jego obcych arcydzieł, należą do najpiękniejszych nabytków piśmiennictwa naszego lat ostatnich.

Józef Kallenbach urodz. w Kamieńcu Podolskim 24 listop. 1861 r. Gimnazyum ukończył we Lwowie, uniwersytet w Krakowie, jako stypendysta bawił na studyach w Lipsku, Monachium i Paryżu, brał udział w ekspedycyi naukowej w Rzymie. W r. 1887 docent uniwersytetu Jagiell., w 1889 — profesor literatur i języków słowiańskich w uniwersytecie katolickim w Fryburgu szwajcarskim. Prace: *Rewizya tekstu pierwszej części Dziadów podług autografu* (1887), *Czwarta część Dziadów, studyum porównawcze* (1888, *O I i II części Dziadów*, (1899), *Filozofia J. Kochanowskiego* (1888), *Polacy w Bazylei, Polacy w Kolonii* (1893), *Szymonowicza dramat: Castus Joseph* (1892), *Mickiewicz à Lausanne* (1899), *Les humanistes polonais* (1891), *Adam Mickiewicz*, 2 t. (1897), *Przedmowa do dzieła: Corrèspondance de Sig. Krasiński et de H. Reeve* (1902), *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812—1838)*, 2 t. (1904).

IV. Lwowska i krakowska szkoła badaczy filologiczno-historycznych.

Na polu badań historyczno-filologicznych ruch u nas w ostatnich czasach niemały. Od kilkunastu lat wyrasta coraz więcej młodych pracowników w przekonaniu, że względem przeszłości literackiej narodu mamy mnóstwo długów do spłacenia, że brak nam nietylko monografij pierwszorzędnych pisarzy i okresów literackich, lecz także porządnych, krytycznych wydań ich dzieł, że prawie każde z nich pozostawia mnóstwo zagadnień co do swego pochodzenia, powinowactw swoich, oddziaływań, kwestyj technicznych etc.

Pracownicy starszej generacyi, przed zajmującym nas okresem starali się kłaść podwaliny pod to dzieło poznania

przeszłości, ale robota szła opornie, po grudach, wśród apatyi powszechnej. Dała ta przeszłość dzieło, do dziś dnia kontynuowane, pomnikowe w swoim rodzaju i fundament dla wszystkich pracowników literackich: *Bibliografię Polską* Karola Estreichera. Po usiłowaniach Załuskiego, Janockiego i innych, Estreicher pierwszy dzieło swe pomyślał na ogromną skalę, jako istotny inwentarz umysłowości polskiej, i dokonał go, niezrażony początkowemi trudnościami, niedowierzaniem specyalistów, apatyą księgarzy, niechęcią ogółu. *Bibliografia Polska XIX stulecia*, *Bibliografia Polska XV—XVI stulecia*, *Spis chronologiczny druków od pierwszych początków sztuki drukarskiej w XV wieku, aż do końca XVIII*, *Bibliografia Polska, stulecie XV—XVIII w układzie abecadłowym* — kompleks ten dotąd niedokończony a obejmujący już XX olbrzymich tomów, ma z pewnością niejedną wadę, opuszczeń, niedokładności mnóstwo, ale nieocenionem jest źródłem wiadomości i oryentacyi, prawdziwą jest — jak wydawca mówi — »kroniką literatury, którą przed spisywaniem jej dziejów koniecznie ułożyć należy« — i dużo z pewnością czasu upłynie, zanim potomność na równej miary dzieło, bardziej jednolite i dokładne, się zdobędzie.

Karol Estreicher.

Dała przeszłość kilku pracowników, którzy zasługi sobie zaskarbili, jako krytycy-filologowie, wydawcy tekstów, badacze źródeł, biografowie. Pracuje dotąd sędziwy Antoni Małecki; pracuje Władysław Nehring, który niejednego slawistę wykształcił, a niezbyt lotny w analizie głównych kierunków nowszej literatury — jako wydawca i komentator starych tekstów, jako badacz genezy i faktycznej treści, po-

ważnemi zapisał się zasługami. Pracuje w zaciszu i od czasu do czasu jakąś monografią wzbogaca wiedzę o zamierzchłych czasach Adam Bełcikowski — krytyk, podobnie jak dramaturg, bez wybitnej indywidualności, mieszanina kronikarstwa i epigoństwa romantycznego, daleki od nowszych prądów zarówno twórczych, jak i krytycznych. Już jako młodzieniec stał Bełcikowski na rozdrożu, nie miał temperamentu, któryby mu był dał śmiałe wytyczne, i pisząc swoich *Kilka słów o poezyi* (1867) na pytanie: »Jakiż charakter ma przybierać poezya w obecnej chwili, albo na przyszłość« — odpowiedział sobie: »Jej źródłem w latach minionych było serce, jej polem świat nadziemski, może niezadługo usłyszymy przez jej usta głos rozumu, może z swych sfer fantazyjnych przejdzie na nasz ziemski padół«. Co u młodego było przypuszczeniem, to u zestarzałego przemieniło się w sztywny dogmat, którym bije nowe kierunki artystyczne, zarzucając im brak siły inteligencyi (*Przegląd Polski*, 1903, XI); najwybitniejszemu dzisiaj poecie dramatycznemu zarzuca, że jego utwory — to »czysty wymysł autora, mrzonka, będąca wytworem fantazyi, niepokierowanej wiedzą i znajomością rzeczywistości, coś nieskładnego, naiwnego, powiedzmy poprostu: coś nierozsądnego«. Rozprawy historyczno-filologiczne Bełcikowskiego są bardzo rozsądne: oschłe, szare, ale zbudowane na znajomości źródeł i uczciwej analizie (o ks. Grochowskim, Drużbackiej; osobny zbiór: *Ze studyów nad literaturą Polską*, 1886).

Jeszcze niejeden pracownik dałby się wymienić (zasłużony, jako badacz, wydawca i bibliograf Władysław Wisłocki), ale przeważnie byli to dawniej dyletanci, przywiązani do literatury, ale operujący głównie dobremi chęciami, któremi wybrukowali drogę do mnóstwa naiwności i błędów.

Z edycyj kompletnych zostawiło pokolenie poprzednie siłami zbiorowemi pod redakcyą Józefa Przyborowskiego dokonane pomnikowe wydanie *Dzieł wszystkich Jana Kochanow-*

skiego (1884). Ruch naukowy na szerszą skalę rozwinął się jednak dopiero w ostatnich dwudziestu kilku latach. Sprzyjał temu nastrój umysłów, więcej »nierealnymi« przedmiotami, jak literatura, zajęty, zasługę główną zaskarbiło sobie kilka zamiłowanych w swym zawodzie jednostek.

Ogniskami podobnej pracy z natury rzeczy są uniwersytety. Wszechnice niemieckie roją się od młodzieńców, którzy pod okiem profesorów, na seminaryach i w dysertacyach doktorskich rokrocznie do tysiąca opracowują monografij, analizując każdą kropkę nad *i* w dziełach swoich znakomitości poetyckich. U nas w Warszawie ruch na tem polu wiedzy: Aleksander Tyszyński zbyt krótko działał, by módz wykształcić »szkołę«, na tem większe uznanie zasługuje garstka uczonych, która prywatnemi siłami, zapałem naukowym kierowana, pracowała żmudnie i wytrwale nad wyświetlaniem pewnych momentów z dziejów literatury, nad przetrzebianiem i oczyszczaniem materyałów. Na czele kroczył Chmielowski, doskonale znający metodę filologiczną, autor niezliczonego mnóstwa drobnych rozbiorów, monografij i życiorysów, redaktor *Biblioteki najcelniejszych utworów literatury europejskiej*, w której pomieścił wybory i komplety utworów dawnych i współczesnych autorów, zaopatrzone w przedmowy, życiorysy, często w komentarze i słowniki; ze starszych działali Józef Przyborowski, Roman Plenkiewicz; Bronisław Chlebowski skreślił kilka porównań i analiz, umiejętnych i ścisłych, o treści bogatej, częstokroć nowej; najwięcej np. wyjaśnił kwestyj, dotyczących Reja. Ogniska centralne i szkoły dla badaczy mogły powstać tylko w Krakowie i we Lwowie.

I powstały — o bardzo nierównym charakterze i nierównej wartości. Czego z reguły brak wychowankom obu szkół, to wykształcenia filozoficznego, szerszego horyzontu myślowego. Niech Europa się kłóci o Taine'a i estopsychologię, o metody krytyki, opierające się na subjektywizmie

krytyka lub na objektywnem poznaniu organizacyi artystycznej poety, o teorye poznania kierunków rozmaitych i psychologię twórczości podług Ribota — Kraków i Lwów są spokojne; krakowscy profesorzy filozofii w średniowiecznym pogrążeni są scholastycyzmie, na seminaryach lwowskich duch filologów z Gettyngi i Berlina zaciężył: wychodzą stąd czasem specyaliści — po duszę muszą do Europy jeździć. Przy uniwersytecie Jagiellońskim prowadzi seminaryum literackie prof. Tarnowski, bardzo niesystematycznie, bez zasad metodycznych naukowych, których sam nie posiada, umiejący jednak zagrzewać do literatury, przynajmniej do pewnych jej okresów i przedstawicieli. Na wychowanków uniwersytetu Jagiellońskiego wpływ wywierali też profesorzy historyi Szujski i Smolka, filolodzy, jak uczony slawista Lucyan Malinowski; psycholog pierwszorzędny języka, za krótko, niestety, w Krakowie czynny: Jan Baudouin de Courtenay, oraz światły, wytworny znawca kultury starożytnych, Kazimierz Morawski. Od nich dowiadywała się młodzież o potrzebie ścisłości w badaniu, ścisłości w myśleniu, o potrzebie przeprowadzania studyów językowych, krytyki tekstów, porównań wpływów — ze szkoły Tarnowskiego wynoszono, o ile ktoś się nie umiał opierać, gotowy szemat tendencyi i »dobry smak«. Tendencya zasadzała się na tem, aby być dobrze myślącym, co — jak powiada Lemaitre — oznacza często: nic nie myślącym, a smaku wyuczyć się nie można, jeśli się go na świat nie przyniosło. Metodę może i powinna szkoła dawać, tej Tarnowski nie dawał. Produktem jego pozostaje n. p. zahypnotyzowany frazesem mistrza Ferdynand Hoesick, który smutnym jest dowodem, jak pracowitość nawet niezwykła i umiłowanie przedmiotu gorące, do grafomanii tylko prowadzą, gdy nie są wspomagane umiejętnością myślenia ścisłego, kontrolowania faktów i należytego z nich wnioskowania. Tak np. Antoni Mazanowski — pracowity, nie bez wiedzy — w pierwszej młodości usiłował być samodzielnym i ostro ata-

kował nawet prace prof. Tarnowskiego, odmawiając im wyższej wartości (artykuły w *Przeglądzie Tygodniowym*), rychło jednak uległ sile szkoły miejscowej; w książce *Stosunki i wzajemne sądy Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* dał obraz czysto anegdotyczny, oparty na faktach autentyczniejszych, niż u Hoesicka, ale podobnie jak u niego pozbawionych głębszej perspektywy, podkładu psychologicznego; w pracy pt. *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie* dał kwintesencyę estetyki szkoły Tarnowskiego; bez próby ścisłości w określeniu czyto kierunków, czy też indywidualności literackich, bez śladu zdolności odczuwania autorów i dzieł omawianych, wszystkie przejawy ducha mierzy religijnym dogmatem, szkolarską estetyką i przepisami sanitarnymi; szkoła pozbawiona zmysłu głębi, szczerego wczucia się w dusze ludzkie, doprowadza do tego, że krytyk, którego minimalnym obowiązkiem jest umieć lepiej czytać, niż przeciętny czytelnik, zatracił w zupełności zdolność czytania między wierszami, rozumienia bardziej trochę skomplikowanych stanów natury ludzkiej, w szczególności zaś polskiej (rozbiór twórczości Żeromskiego). Produktem tej szkoły — Józef Flach, pisarz o poważnych w początkach karyery aspiracyach; książka jego o Gerharcie Hauptmannie przy całym swym charakterze szkolarskim i naiwnej dydaktyczności, świadczyła o horyzoncie europejskim, o chęciach badania poety aktualnego metodą naukową; rychło jednak zalety te się zgubiły, górę wzięła łatwość władania gładkim frazesem, badacz przemienił się w zręcznego reportera.

Stanisław Dobrzycki w młodym wieku został profesorem uniwersytetu katolickiego w Fryburgu. Napisał dwie broszurki: *Polska poezya średniowieczna* (1900), *Studya nad średniowiecznem piśmiennictwem polskiem* (1901). Krytyk, który dużo umie, ale mało pisze, badacz literatury, folkloru, lingwistyki, bibliografii, Ft. Krczek, uważa pierwszą za dobrą popularyzacyę, o drugiej zaś, zawierającej próbę samodzielnych

dociekań, pisze (*Pamiętnik literacki*, I., 1), że »nie zadowoli ani laika, ani znającego piśmiennictwo nasze. Pierwszego nie przekona, a drugiemu nasuwa smutne uwagi o nieporadności autora«... Nie rozumie wogóle krytyk, »dlaczego notatka taka pobieżna weszła w skład *Rozpraw* Akademii, która przyzwyczaiła nas do wyższych wymagań wobec wydawnictw, noszących jej markę«.

Tadeusz Grabowski przedstawia typ *d'un charmant docteur* salonów. Prace jego pełne są błyskotliwych frazesów, zajmujących uogólnień, sprytnych *bons mots;* mają podkład naukowy bez pedanteryi, przysmak moralny bez niedyskrecyi, gładki, finezyjny, wielomowny ton eleganckich *conferences* i *causeries*, po których w głowie zostaje szum mnóstwa nazwisk, cytatów, słów dźwięcznych, kilka dobrych *aperçus*, a bardzo mało treści. Szkoła to Stan. Tarnowskiego i — Lemaitre'a, która otarła się przytem o biblioteki nauki europejskiej; szkoła bogobojności i dobrych obyczajów, na tle wrodzonego dobrego smaku i nabytych przeczuć wiedzy ścisłej, pozytywnej. Krytyk usiłuje czynniki te zharmonizować i poza fejletonicznemi o spółczesnej literaturze francuskiej daje prace naukowe, mające rozświetlić ważniejsze momenta z przeszłości literackiej, szczególnie krytyki literackiej — tu jednak okazują się wszystkie wady szkoły; brak dyscypliny umysłowej, ujmującej anarchiczne myśli w karby metodyczne, brak pogłębienia przedmiotu i kardynalnej tej zasady naukowej, która każe badaczowi jako tako opanować przedmiot i odnoszącą się doń literaturę. Przeciw wszystkim tym elementarnym przykazaniom prace naukowe Grabowskiego grzeszą w nieodpowiedzialny sposób. Pisząc rozprawę o Michale Grabowskim nie zadaje sobie trudu, by poznać bodaj wszystkie drukowane prace tego autora (patrz *Krytyka*, 1901, V.). Podobnie jest monografia o Ludw. Osińskim przepełniona mnóstwem błędów, sprzeczności, dowolnych twierdzeń, pozbawionych logiki konkluzyj (recenzya Chmielowskiego

w *Pam. liter.* 1902, I.). Brak metody, chaos pojęć, ciągłe ślizganie się i padanie na gładkim parkiecie frazesów, przebija się także w zasadniczych autora poglądach, przedstawiających z tego powodu dziwnego nabożeństwa mieszaninę estetyki z żywiołem moralistycznym. »Oceniać literaturę — pisze — *(Poezya polska po r. 1863*, str. 9) znaczy ją rozumieć, a rozumieć znaczy kochać, a kochać, to nietylko chwalić, ale i ostrzegać, kierować, gromić...« »Jako człowiek danego narodu — mówi dalej — winien więc krytyk sądzić wedle pewnych zasad moralnych, które nie są jego wynalazkiem, ale zżyły się z nami od wieków; tu jego odpowiedzialność, obowiązek, sankcya. Nie skłonności osobiste, ale świadomość moralna winny być sprawdzianem sądów; nie wyklucza to przecież, by się było ślepym na zalety artystyczne dzieła o nie dość wysokiem poczuciu etycznem«. Więc subjektywizm estetyczny — i ogólno-obowiązujące zasady moralne, »jedynie stopień artyzmu, a też etyka mogą być jedynie sprawdzianem wartości poety, miarą ogólną, wskazówką sądu« (277) — jedno i drugie »jedynie«; ba, innym razem znowu słyszymy (str. 9), że musi się »krytykować literaturę pod kątem widzenia danej indywidualności« — co byłoby objektywnym psychologizmem, nareszcie dowiadujemy się (str. 10), że »trzeba być realistą w krytyce i umieć dojrzeć rzecz wszechstronnie, a zawsze przedmiotowo i bez z góry powziętego uprzedzenia« — więc chyba także bez sądów etycznych, które są aprioryzmem i bez estetycznych, które zawsze są subjektywne.

Taki przedstawiają zamęt prace Grabowskiego; w wykonaniu są lepsze od teoryj swego autora, zdolności zdradzają prawie zawsze, dar odczucia i charakteryzowania pewnych indywidualności często — klątwą ich tylko przebycie złej szkoły, brak gruntowniejszego wykształcenia filozoficznego i należytego opanowania przedmiotu.

Najwybitniejszym uczniem tej szkoły obok Kallenbacha —

Stanisław Windakiewicz. Opanował literaturę staropolską w całej jej rozciągłości i nie zacieśnił sobie widnokręgu mnóstwem badań bardzo szczegółowych, bardzo specyalnych; przewertował moc kodeksów starych, druków rzadkich i stara się wydobyć z nich idee syntetyczne. W uogólnieniach tych przebija się niewątpliwie subjektywność, jak i brak potrzebnej badaczowi ostrożności. Widać to n. p. w apoteozowaniu przesadnem postaci Reja, jak i w traktowaniu przeszłości teatru polskiego; niemało przyczyniają się do tego zamiłowania autora filologiczne, które każą wielbić Reja, jako pisarza, który »pierwszy (!) przełamał martwotę średniowieczną języka«, a w badaniach nad teatrem kierują się zbytnio brzmieniem dosłownem tekstów, stroną czysto formalną, nie bacząc na ducha — stąd zaliczanie do kategoryi teatru ludowego mnóstwa nie należących tutaj tragedyj, bo się w kodeksach teatru ludowego znalazły! Zasługą Windakiewicza pozostanie, że śmiało zapuszcza się w dziedziny zaniedbane i badaniami swemi toruje drogę; badania jego nad dziejami teatru w Polsce przed otwarciem sceny warszawskiej mają znaczenie pierwszorzędne. Dotychczas były tylko próby dziejów, przyczynki i materyały (Wójcicki, Kraszewski, Nehring, Brückner etc.) — Windakiewicz usiłuje dawać całość syntetyczną, obraz ewolucyi. Specyaliści zarzucają mu jednak nieścisłość co do pojęć zasadniczych i dowolne operowanie materyałem

Inaczej się przedstawia szkoła lwowska. Za właściwego jej założyciela należy uważać Ksawerego Liskego (1838—1891), jednego z tych rzadkich ludzi, którzy są z urodzenia nauczycielami, umieją przyciągać, grupować dokoła siebie młodzież, zagrzewać ją, porywać swoim zapałem do wiedzy, dawać metodę i niekończące się bodźce do pracy. Profesor historyi, głównie badaniami historycznemi zatrudniał uczniów, ale w zakres ten wchodziły też zagadnienia z zakresu literatury, szczególnie o ile była w związku z osobami, prądami, kwestyami politycznemi. Badacze literatury ze szkoły

Liskego są też z reguły historykami politycznymi. Seminaryum specyalnie literackie założył i w ostatnich czasach pracowicie prowadził prof. Roman Pilat, dobry pedagog, krytyk bardzo sumienny i ścisły, pozbawiony jednak polotu i idei szerszych, filolog bez zmysłu estetycznego. Sam mało płodny, umiał wpływać na uczniów, wpajać w nich swe zasady naukowe. Szkoła ta lwowska trzyma się wprost przeciwnych, niż krakowska, zasad: unika uogólnień a bada szczegóły, wychodząc z założenia, że dopiero na sumiennie zbadanych faktach można będzie zbudować poglądy ogólne, nie mijające się z prawdą; drugą jej zasadą jest badanie związku literatury ojczystej z obcemi, aby dojść do źródła ruchów umysłowych i tem dokładniej je przez to rozumieć. Stąd pochodzi cały szereg studyów nad »genezą« rozmaitych utworów, prac nudnych i ciężkich, rzucających nieraz istotnie światło na powstanie pomysłu, idei dzieła, stąd drobiazgowość i pedanterya, która nazbyt często sama sobie celem się staje i zamiast pobudzać — ciemięży i zabija ducha.

Ze szkoły lwowskiej wyszło kilkunastu pracowników, na których można obserwować wszystkie światła i cienie metody filologicznej.

Przedwcześnie zmarł (1895) Zdzisław Hordyński, pisarz, który umiał badania źródłowe łączyć z wielkiem poczuciem psychologicznem *(O towarzystwie szubrawców, Lata szkolne K. Brodzińskiego)*; dużo można było oczekiwać po zgasłym w bardzo młodym wieku Tadeuszu Sternalu, autorze kilku bystrych prac, odnoszących się do Krasińskiego.

Wilhelm Bruchnalski odznacza się wśród pracowników, wyszłych ze szkoły lwowskiej, imponującą wiedzą i wielostronnością badań, zbudowanych na niezmierzonej podstawie faktów, z najsumienniejszym traktowanych krytycyzmem. Czyto pisze o wieku XV i XVI, czy o motywach folklorystycznych w poezyi, o Mickiewiczu, czy o pieśni Bogarodzica — nie napisze ani słowa, któreby nie było przeszło

przez alembik surowej, dojrzałej rozwagi krytycznej, nie było przesiąknięte całą wiedzą współczesną o danym przedmiocie. Erudycya i analiza zapełniają całą pracę, wniosek potem sam przez się wynika. U pisarzy bardziej subjektywnych, n. p. u prof. Brücknera, wniosek aż nazbyt często jest wynikiem nerwów, nie materyału krytycznego; jak mało danych potrzebuje np. ten uczony, aby rzucić śmiałą hypotezę, którą rychło za fakt poczytuje, o powstaniu pieśni Bogarodzica w otoczeniu królowej Kingi. Bruchnalski przystępuje do pracy metodycznie, z całym aparatem analizy i wiedzy o traktowanej kwestyi. W danym np. przedmiocie stawia sobie szereg pytań, które stanowią dla niego punkty główne i wytyczne dociekań: 1) Jakim właściwie utworem jest t. zw. »Bogarodzica« w zakresie literatury duchowej? 2) Jaką jest forma t. zw. »Bogarodzicy«? 3) Jaki stosunek zachodzi między t. zw. »Bogarodzicą« a uniwersalną hymnologią katolicką? (kwestya oryginalności). 4) W jakiem miejscu, w jakim czasie i w jakim celu została napisana t. zw. »Bogarodzica«? (kwestya autorstwa i przeznaczenia). Przykład to metody filologicznej i historycznej; w jej opracowaniu każde słowo jest ważne, każdy punkt zyskuje na znaczeniu, ogromne dziedziny średniowiecznej literatury kościelnej i wszystko, co o niej traktuje, muszą być przetrząśnięte, aby dojść nareszcie do wniosku, że: 1) Pieśń duchowna polska, t. zw. »Bogarodzica«, nie jest żadną pieśnią Maryjną, ale całkiem innym rodzajem, litanią do Wszystkich Świętych. 2) Jako litania jest t. zw. »Boga-Rodzica« ściśle związana z Krakowem, który należy uważać za miejsce jej powstania, a wskutek tego za kolebkę polskiej poezyi, poczętej tutaj w duchu chrześcijańskim. 3) T. z. »Bogarodzica« wyszła bezwątpienia z ascezy franciszkańskiej, napisał ją także Franciszkanin polski, w Krakowie, w połowie XIV wieku, najprawdopodobniej w ówczesnym klasztorze krakowskim braci mniejszych.

Podobny sposób pracy zdaje się być w krytyce histo-

rycznej jedynie celowym; są uczeni, co z tą metodą umieją łączyć idee szerokie, zapał porywający oraz wdzięk formy — Gaston Paris, Scherer — Bruchnalski do popularności nie przemawia, mimo szerokich nieraz myśli, jakie tu i ówdzie rozsiewa, uważa się tylko za fachowca, którego powołaniem wzbogacenie danej kategoryi specyalności.

Ze szkoły filologiczno-historycznej wyszedł Henryk Biegeleisen. Uczeń Liskego i Pilata wyniósł z ich seminaryów zamiłowanie do badań historycznych, do filologii i folkloru; na uniwersytetach niemieckich przejął w dodatku zalety i wady prawdziwie niemieckich uczonych.

Z nadzwyczajną pracowitością zbiera materyały, do każdego przedmiotu przystępuje z lasem dokumentów, książek, fakcików, przyczynków wszechstronnych; zdawałoby się: z pod ziemi wydobędzie nieodkryte dotąd źródła, rękopisy nieznane, druki zapomniane, odnośniki literatury zagraniczne; aż erudycya przytłacza indywidualność, nadmiar psuje jasność, rozstrzelenie się odbiera ścisłość; w Niemczech nabył także głównej wady niemieckiej: patrzenia na przedmiot przez okulary formułki. Szczególnie w pierwszych pracach cecha ta występowała silnie. Pięknie pomyślana, gruntownie a miejscami ładnie pisana książka o *Panu Tadeuszu*, pierwszy u nas naukowy rozbiór arcydzieła, z tego powodu mocno ucierpiała. Nie ośmielił się dać wyrazu osobistemu odczuciu piękności, ale wyniesionemi z uniwersytetu typowo-szkolnemi pojęciami o epopei mierzy utwór Mickiewicza — i odmawia mu prawa do tego tytułu; jak doświadczony filolog rozłożył poemat na pierwiastki — nie daje wrażenia całości; w przedstawieniu układu, planu, okazuje dużo przenikliwości, ale ani w tem, ani też w obrazie życia poety z czasów powstania dzieła, nie przynosi psychologicznego odczucia duszy. Z biegiem czasu wyzwolił się Biegeleisen z pojęć akademickich; estetykiem, poszukiwaczem tajemnic i praw artyzmu się nie stał, ale rozszerzył znacznie krąg swych idei

i badań. Pierwszy po Małeckim zwrócił uwagę na pisma pośmiertne Słowackiego i zaczął je publikować; w charakterystyce poety z tego czasu — lubo sam jest pozytywistą — stara się być przedewszystkiem psychologiem, następnie rozwinął niezmordowaną czynność wydawniczą i wyjaśniającą wybitne utwory i postacie poetyckie. Mało jest chyba wielkich pisarzy, o których nie zawdzięczalibyśmy Biegeleisenowi jakichś wiadomości: to przyczynków do biografii, publikacyi pism nieznanych, to faktów z genezy dzieł ich, to znowu zestawień porównawczych, badania tła folklorystycznego itd. Fachowcy zarzucają Biegeleisenowi, że idzie zbyt w szerz, zamało w głąb, że rzuciwszy niemiecką pedanteryę i mikroskopijność, porzucił także ścisłość i systematyczność — to jednak jest pewnem, że wzbogacił nasze wiadomości o literaturze i twórcach studyami, z któremi wszyscy pracownicy się liczą i długo jeszcze z nich będą korzystać.

Bronisław Gubrynowicz okazuje dużą ruchliwość umysłu obok drobiazgowej ścisłości i gruntowności. Nie dążąc do syntez, pozbawiony świetności, opanowuje swój przedmiot należycie. Podobnie jak dziełem o Brodzińskim rozświetlił zupełnie ostatni okres życia poety, tak dziełem swem *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta* powiększył znacznie naszą znajomość początków naszej powieści w właściwem słowa znaczeniu; wykazał stanowisko ówczesnego »romansu« zajmującego wśród 18000 druków polskich za Stanisława Augusta — dwieście dzieł powieściowych; omawia źródła tej literatury obce, rozkrzewienie się i specyficzne zabarwienie na naszym gruncie.

Przy sumienności, jaka cechuje pracowników ze szkoły lwowskiej, naturalną jest rzeczą, że wyrobił się tam pewien podział pracy. Uczeni niektórzy stają się specyalistami na punkcie pewnych okresów i rodzajów, z drugiej strony grupują się nieraz badania całej grupy — planowo, lub nie — około pewnych postaci lub okresów. Wychodzą monografie

większe i mniejsze, pracowite, sumienne, lubo mało błyskotliwe. Korneli Heck specyalnie zajmuje się poetami dawnego Lwowa; Mikołaj Mazanowski dał porządnie opracowany życiorys Ant. Malczewskiego; St. Zdziarski Zaleskiemu poświęcił monografię, K. Wróblewski napisał książkę (oschłą, nieodczutą) o Ujejskim. Pierwszorzędne dla badań nad literaturą znaczenie mają celowe, zorganizowane prace zbiorowe. Wiemy, co Niemcy zawdzięczają swojemu *Goethe-Verein*, *Grillparzer-Verein*, swojej *Shakespeare-Gesellschaft*. Z inicyatywy lwowskich uczonych założono w r. 1886 »Towarzystwo literackie im. A. Mickiewicza« pod przewodnictwem Romana Pilata, celem wydawania *Pamiętnika* i zredagowania wzorowego wydania dzieł poety. Jak wszelka w Polsce działalność zbiorowa, i ta z początkiem obudziła zapał, zajęcie duże; opublikowano sześć tomów *Pamiętnika*, zawierających nadzwyczaj ważne i cenne materyały do poznania życia i pism poety, — od r. 1898 żaden więcej tom się nie ukazał; dzieł od 1893 wydano trzy tomy. Jakież szczęście, że Mickiewicz tyle nie napisał, co Lope de Vega, Szekspir, Goethe, W. Hugo! wydawnictwo jego pism spotkałoby się z tymsamym losem, co ów historyczny słownik, wydawany przez Akademię francuską. Z pośród młodszej generacyi wielu pociąga magnetyczna postać Słowackiego; gdy moderniści zahypnotyzowani są pismami poety z lat ostatnich i poświęcają im rozbiory artystyczne lub ideowe (rozprawy Matuszewskiego; Jan Gwalbert Pawlikowski: fragmenty o *Królu-Duchu*; Żuławsk i K. Jarecki: *O Królu-Duchu;* Zofia Daszyńska-Golińska: *Filozofia Anhellego*, w *Młodości*), pracownicy przeważnie lwowscy badają drobiazgowo genezy utworów, szukają podobieństw, źródeł psychologicznych. Mnóstwo cennych przyczynków dał Biegeleisen, Wiktor Hahn, Porębowicz, B. Gubrynowicz, w ostatnich czasach Kaz. Jarecki. Wyznać trzeba, że jestto mało, upokarzająco mało; że skandal to, poprostu niemożliwy w innym cywilizowanym narodzie, iż nie mamy

dotychczas ani jednego wydania wszystkich pism poety, a rękopisy jego, z których urywki od czasu do czasu wydobywają powołani i niepowołani edytorzy, w bibliotece czekają zmiłowania. Więcej szczęścia miał w ostatnich czasach Krasiński. Po pracy Tarnowskiego zaczęły się pojawiać przyczynki i rozprawy Sternala, Antoniewicza, Biegeleisena, Kallenbacha, Leszka Dziamy, Maryana Reitera, a przedewszystkiem — rozprawy najlepszego znawcy poety, Tadeusza Piniego, oraz wnuka poety, Adama Krasińskiego; rok 1904 przyniósł zbiorowe wydanie *Pism* (6 tomów) w pracowitej zbiorowej edycyi niezmiernie na tem polu zasłużonego Piniego, a równocześnie dwutomową, na nieznanych materyałach z archiwów familijnych opartą monografię Kallenbacha o młodości poety.

Prace to przeważnie uczonych lwowskich, oni też (Wilhelm Bruchnalski, Bronisław Gubrynowicz i Edward Porębowicz) przy najskuteczniejszem poparciu Ign. Chrzanowskiego redagują od r. 1902 *Pamiętnik literacki*, czasopismo kwartalne, poświęcone historyi i krytyce literatury polskiej, organ »fachowy«, zbyt fachowy w znaczeniu filologiczno-historycznem, zamieszczający za wiele prac, dla których miejsce właściwie w wydawnictwach Akademii Umiejętności, zamało prac z dziedziny t e o r y i sztuki i krytyki, nie utrzymujący kontaktu z odnośnym ruchem zagranicy, mający znaczenie, głównie jako zbiór materyałów, krytycznie podanych.

I to dużo znaczy, i w tem zasługa pracowników ze szkoły lwowskiej, którą do właściwej trzeba sprowadzić miary. Studya filologiczno-historyczne, to tylko materyał dla psychologów, konstruktorów, syntetyków, a na tem polu, jak na każdem innem: śmiałe ryzyko, rzut genialny często więcej zrobi, niż pełzający, praktyczny, metodyczny rozum. Nie wolno krytykowi syntetycznemu być nieukiem, ale często przeskoczy on baryery i szranki, potrzebne dla błądzących; nie znając drobiazgowych fakcików, dat, wpływów, porównań,

intuicyjnem odczuciem duszy poety więcej ją nam rozjaśni, zbliży, otworzy, niż wszelkie opisy zewnętrzne. W najlepszym razie jest metoda filologiczno-historyczna drobnym działem roboty; przyszłość estetyki leży na polu fizyologii i psychologii, które jedynie są zdolne wytłómaczyć nam rodzaje organizacyj artystycznych i ich funkcyonowanie; dopóki naukowych uzasadnień nie mamy, posługujemy się intuicyą i ta w krytyce artystycznej większe oddaje usługi, niż metoda »naukowa«.

A do jakich nadużyć prowadzi ta metoda, do jak małostkowych ślęczeń i śledzeń, do jak adwokackich, nieraz policyjnych zestawień i interpretacyj! Przykładem — wieloraka, płodna działalność Stanisława Zdziarskiego. Młody człowiek, w krótkim czasie zdołał napisać trzy dzieła *(Pierwiastek ludowy w poezyi polskiej XIX wieku.* studya porównawczo-literackie, 1901, 8-ka wielka, str. VII i 590; *Bohdan Zaleski*, studyum biograficzno-literackie, str. XV i 420; *Szkice literackie*, 1903 r., str. 311) — trudno o dzieła podobnie wielkie, któreby były tak małe. Można wybaczyć, że w biografii o przeszło 400 stronicach postać »bohatera« gubi się, ginie, ani razu nie występuje żywo i plastycznie: nie każdemu dany jest dar portretowania; chodzi o to, że na takich badaczach widać, jak do absurdu dochodzi metoda. Autor jest jednym z tych mechanistycznych, formalistycznych umysłów, lubujących się w szperaniu za datami, wpływami bibuły, numerami biograficznymi; grubemi temi warstwami papieru zasłania w sobie i w »omawianym« przedmiocie zupełnie duszę. Szeregiem studyów »nad stosunkiem naszej poezyi artystycznej do twórczości ludowej« ma być dzieło o pierwiastkach ludowych w poezyi polskiej XIX wieku, a jest mechanicznem zestawieniem motywów »ludowych«, spotykanych w twórczości wybitniejszych i mniej wybitnych pisarzy, (najwybitniejszych często brak!), przyczem za »pierwiastek ludowy« autor uważa wszystko, co nie pachnie inteligencyą miejską, mniejsza o to,

czy to z ust ludu, czy z duszy ludu pochodzi; z drugiej strony nie dowiadujemy się, jak się pewien motyw w duszy poety przekształcił, zindywidualizował: zestawienie to więc bez planu, bez krytycyzmu, szerzące bałamutne pojęcia folklorystyczne, bałamutne pojęcia o poetach, wyglądających na zbiorniki etnografii, nie wyjaśniające niczem twórczości artystycznej, ani nawet ducha czasu, przejmującego te a nie inne motywy, w taki — nie inny sposób. Szczytem zaś badań genetycznych mogą być »notatki do pism Słowackiego«: poecie wytacza się dochodzenie policyjne, na podstawie poszlak najdrobniejszych, z każdego słówka konstruuje się dowód, z każdej idei, napotykanej u innego pisarza, akt oskarżenia, aby w rezultacie udowodnić — co? że Słowacki pochodził z rodziny tejsamej, co Szekspir, który — jak mówi bohater Przybyszewskiego — był ojcem złodziei literackich. Wogóle badania genetyczne muszą być prowadzone z wielką ostrożnością, a z reguły zapominają one o zasadniczym fakcie, że poeci nie są erudytami ze szkoły filologów i folklorystów, że twórczość ich jest bezwiedna, podobieństwo więc motywów może czasem tylko świadczyć o oczytaniu danego twórcy; o zależności mógłby świadczyć tylko duch, nie motyw analogiczny; na tem polu dopuszczają się też krytycy — erudyci największych nadużyć. Jeżeli krytycy »ideowi« wkładają w poetę często myśli, od których on był daleki, to nie grzeszą tyle, co filologiczni, którzy wogóle o tyle mają racyę bytu, o ile jak ognia unikają ryzykownych przypuszczeń, rzeczy podają tylko absolutnie stwierdzone, a nie wywołują najczęściej, jako jedynego rezultatu, wrażenia, że poeci, to jedna wielka rodzina okradających się nawzajem plagiatorów.

Nie zwracają się te zarzuty do ogółu badaczy ze szkoły lwowskiej. Tak wymienieni, jak i mniej płodni, odznaczający się jednak dużą wiedzą i sumiennością pisarze, jak Bron. Czarnik, Franciszek Krczek, Wł. Droprowski i inni — dużo dali przyczynków do wyjaśnienia naszej przeszłości litera-

ckiej, co tembardziej zasługuje na uznanie, że na innych punktach Polski podobnych pracowników niewielu. Istnieje zatem nieświadomy podział pracy, który może być z ujmą dla poszczególnych pisarzy, a w rezultacie swym zbiorowym mógłby wyjść piśmiennictwu na korzyść.

Wybitnym na tem polu i zasłużonym pracownikiem jest warszawianin, Ignacy Chrzanowski. Umie łączyć zalety, u filologów rzadko spotykane: ścisłość badań bez pedantycznego mikroskopowania, ostrożność wywodów z szerszemi uogólnieniami. Pierwszorzędny znawca poezyi w. XVI., nie zamyka się w ciasnem kole, którego jest panem, a gdy tam jest powściągliwym badaczem i tylko badaczem, to w rozprawach, odnoszących się do literatury nowszej, daje czasem ujście subjektywizmowi: autor najobjektywniejszych studyów o Reju, pracownik archiwalny i wzorowy wydawca autorów starych, umie potrącać strunę czysto nowoczesną, odczuć smutek Gabryeli, rozrywaną sprzecznymi wichrami duszę Asnyka, umie trafne malować miniaturki Konarskiego, Ujejskiego. I tu go nie opuszcza metoda analityczna, i tu, jak w studyach więcej naukowych, czuć szczery zapał i ukochanie przedmiotu.

Szereg pracowników nie jest kompletny. Filolodzy klasyczni piszą o humanistach: L. Ćwikliński o Klemensie Janickim; Kaz. Morawski niejedną postać artystycznie namalował w monografiach i *Historyi Uniwersytetu Jagiellońskiego.* Inni opracowują pewne działy. Historyę dawnego teatru w Polsce pisze Stan. Windakiewicz; zaniedbaną jest historya teatru polskiego nowoczesnego; obszerna praca Estreichera *(Teatr w Polsce)* i pracowita kompilacya Stan. Pepłowskiego *(Teatr Polski we Lwowie,* 2 t. 1889 i 1901) mają charakter czysto kronikarski. Znaleźli się nawet badacze kwestyj tak szczegółowych, jak wersyfikacya polska: Rowiński M: *Uwagi o wersyfikacyi polskiej* (Prace filologiczne, t. IV. 1892); Kawczyński, Bruchnalski, Włodzimierz Zagórski. Z pośród młodych

monografistów wymienić należy Maurycego Manna, który w obszernem studyum (1904, t. I.) umiał ożywić i krytycznem światłem oświecić postać Wincentego Pola.

Jednem z najpoważniejszych zadań krytyków-filologów musi być sporządzanie wzorowych wydań autorów — i to w podwójnym celu: dla inteligentnego ogółu, oraz publikowanie druków rzadkich, unikatów, z przeznaczeniem więcej dla specyalistów. Pod jednym i drugim względem jesteśmy bardzo ubodzy; dzieją się na tem polu rzeczy wprost skandaliczne. W wydaniu zbiorowem pism Brodzińskiego jedna rozprawa jest umieszczona dwa razy! W wydaniu pism Romanowskiego wydrukowany jest znany powszechnie wiersz Mickiewicza. Wydanie pośmiertnych pism Słowackiego przez Małeckiego jest wzorem, jak podobnych wydawnictw sporządzać nie trzeba. Bardzo pracowite są wydania Mickiewicza i Słowackiego przez Biegeleisena, ale krytyka fachowa mnóstwo im stawia zarzutów. Powoli, powoli dopiero zaczynamy dług spłacać naszym zasłużonym — i samym sobie. Wzorem będzie podjęte przez Tow. im. Mickiewicza wydanie dzieł tegoż poety; warunkom krytycyzmu odpowiada sporządzona przez Piniego edycya wszystkich pism Krasińskiego, oraz *Listy J. Słowackiego* (na razie 2 tomy, 1899, do matki), wydane poraz pierwszy z autografów przez skromnego a na wielu polach rzetelnie zasłużonego pracownika, Leopolda Meyeta, któremu prócz tej publikacyi wiele jeszcze do poznania życia i dzieł wieszczów zawdzięczamy przyczynków, z nadzwyczajnym gromadzonych pietyzmem, starannie, krytycznie wydawanych. Z odleglejszej przeszłości mamy kilka dobrych wydań kompletnych w *Bibliotece najcelniejszych utworów*, redagowanej przez Chmielowskiego; wyborne są wydania Reja, dokonane przez Ptaszyckiego i autora monumentalnej *Księgi przysłów polskich*, Samuela Adalberga (początek *Zwierciadła*). Akademia Umiejętności wydaje *Bibliotekę pisarzów polskich*, obecnie pod redakcyą Jana Czubka, bada-

cza, który nowymi materyałami archiwalnymi pomnożył nasze wiadomości o Kochowskim, Pasku, Wacławie Potockim. Do końca roku 1903 wyszło 48 tomów, zawierających przedruki dzieł przeważnie zapomnianych, zapoznanych, »białych kruków«; niejedna tu rzecz obojętna, owoc grafomanii, która w XVIII. wieku również kwitła, jak i dzisiaj, przeważnie jednak znajdziemy tu, szczególnie w czasach ostatnich, dzieła istotnie charakterystyczne, pierwszorzędne materyały do dziejów kultury, religii, historyi, moralistyki, poezyi; zbiory anegdot, polemik, literatury sowizdrzalskiej, a także gospodarskiej, przyrodniczej, prawniczej etc. we wzorowych edycyach Brücknera, Ign. Chrzanowskiego, Czubka, Ptaszyckiego, Celichowskiego, Adalberga, Korzeniowskiego, Benisa i t. d. W Warszawie wydaje prof. Wierzbowski z zapomogi im. Mianowskiego *Bibliotekę zapomnianych poetów i prozaików polskich XVI.—XVIII. w.*, (do końca 1902 r. 18 zeszytów), przedrukowując utwory przeważnie pomniejszego znaczenia, mało wzbogacające wiedzę zarówno literacką jak dziejów obyczajów lub polityki; tenże wydaje też bibliografię rzadkich druków polskich. Z działalności Akademii umiejętności należy wymienić wydawnictwo *Archiwum do dziejów oswiaty i literatury w Polsce;* w roku 1904 — po kilku latach przerwy — wyszedł tom X; mnóstwo tu ciekawych przyczynków: materyałów biograficznych, indeksów, sprawozdań etc.

Takim jest u nas w ogólnych zarysach charakter i stan obecnych badań historyczno-filologicznych. Widzimy, że pracowników jest liczba niemała, specyaliści wiedzą, ile jeszcze na tem polu jest niedomagań i braków. »Skoro spokojną przystań wieku XIX. opuszczamy — narzeka prof. Brückner — skoro się na flukty dalekiego morza literatury dawniejszej wybieramy, ogarnia nas lęk i niepewność: jedne i tesame, epoka, pisarz czy dzieło, ulegają bowiem najrozmaitszej ocenie, gdyż żadna spółczesna ani nieco późniejsza krytyka... nie ustaliła żadnych sądów, nie przedstawiła rachunków, nie

uregulowała spuścizny literackiej; dopieroż my, po przerwach wiekowych, zgubiwszy już nić Aryadny, zapuszczamy się nanowo do labiryntu dawnej literatury. Cóż więc za dziw, że z nas każdy, zdany na traf i los, panujący dotąd w niezbadanej całkowicie dziedzinie, co innego odkrywa; że epoki i pisarze dawniejsi u każdego z nas inaczej się przedstawiają, gdy nie ma wcale takich zasadniczych różnic i więcej odmiennych sądów np. przy ocenie Mickiewicza, Fredry, lub Zaleskiego — cieplejszy lub chłodniejszy ton uznania, to już rzecz zupełnie subjektywna; w gruncie rzeczy Malczewski czy kto inny u historyków tę samą zachowuje fizyognomię. W dawniejszych epokach zato nie rozstrzygnięto nawet najpospolitszych zagadnień i dziś jeszcze nie wiemy np., czy spaczył Jan Kochanowski rozwój literatury ojczystej, nie ogarniono dotąd materyału, nie powykrywano związków — jednem słowem, nie załatwiono się z robotą przedwstępną«.

Słuszność ma prof. Brückner. Na każdym kroku, który w przeszłość literatury chcemy zrobić, wątpliwości nas spotykają i trudności, nie można więc myśleć o rzetelnej historyi bez analiz i monografij, pole dla specyalistów długo jeszcze będzie otwarte i wdzięczne. Ale pod warunkiem, że nie zapomną, iż są specyalistami, że prócz kwestyj szczegółowych są też pytania ogólne, prócz kwestyj słów — kwestye idei i piękna, prócz dat i zagadnień historycznych — sprawy duszy, prócz związku dzieła z organizmem czasu — tajemnice organizacyi psychofizyologicznej. Brak szerszego wykształcenia filozoficznego i subtelniejszej wrażliwości estetycznej, gotów zwichnąć najlepsze chęci i objawy zdumiewającej pracowitości krytyków historyczno-filologicznych — i poważnem jest niebezpieczeństwem dla uczonych, szczególnie ze szkoły lwowskiej.

Antoni Małecki pracami swemi z dziedziny historyi literatury należy do okresu poprzedniego. Urodzony 1821 r. w Objezierzu

w W. Ks. Poznańskiem, ukończył uniwersytet berliński w r. 1844, od r. 1850 do 1853 profesorem uniwersytetu krakowskiego, do 1856 — w Insbruku, gdzie wykładał filologię klasyczną. W r. 1856 objął we Lwowie katedrę literatury i filologii polskiej, pierwszy, który na tym niemieckim wówczas uniwersytecie wykładał po polsku. Z katedry ustąpił w roku 1873, pracując dalej na polu naukowem i publicznem, powszechną otoczony czcią i uznaniem.

Z dziedziny historyi literatury M. wydał: *Życie Adama Mickiewicza* (1844), *Rozbiór Irydyona* (1850), *Andrzej Morsztyn* (1859), *Wybór mów staropolskich* (1860), *Gramatyka języka polskiego większa i mniejsza* (1863), *Andrzej Frycz Modrzewski* (1864), *Juliusz Słowacki* (1866), *Pisma pośmiertne Słowackiego* (1866), *Biblia królowej Zofii* (1870), Niektóre rozprawy w tomie *Z dziejów literatury* (1896). W rękopisie ma posiadać całokształt literatury polskiej do połowy XIX wieku; O *Królu Duchu* wykładał na uniwersytecie lwowskim już w r. 1865. W ostatnich trzydziestu latach ogłasza prace wyłącznie z dziedziny historyi.

Karol Estreicher urodz. 22 listop. 1827 w Krakowie, ukończył tu wydział prawniczy i filozoficzny, słuchając wykładów Michała Wiszniewskiego, był potem urzędnikiem sądowym, w r. 1862 zamianowany notaryuszem w Wojniczu — urzędu tego nie przyjął, oddany całkowicie pracom literackim i bibliografii. Na polu tem zasłynął wkrótce, jako powaga, w r. 1862 Wielopolski powierzył mu też zarząd Biblioteki głównej w Warszawie i wykłady bibliografii, w r. 1868 objął posadę bibliotekarza przy Bibliotece Jagiellońskiej i dotąd urząd ten piastuje. W życiu umysłowem starszej generacyi żywy bierze udział i jest powagą w sprawach literatury, szczególnie zaś teatru, gdzie popiera dążności konserwatywne.

Zasługi E. są niespożyte na polu bibliografii. Prace swoje drukuje od roku 1852 *(Czas:* „O widowiskach w Krakowie); ogłosił ich znaczny szereg w czasopismach i broszurach; najważniejsze: *Adam Mickiewicz, rys biograficzny* (pierwszy dobry życiorys, drukowany w *Rozmaitościach lwowskich* (1859), osobno we Wiedniu (1863); O *J. N. Kamińskim* (1862), O *Aleks. Kremerze* (1880), *Jan Daniel Andrzej Janocki* (1869), *Wawrzyniec Puttkamer* (1880), *Tomasz Kajetan Węgierski* (1883), *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie* (1882); z mnóstwa wydawnictw aktualnych, poświęconych teatrowi, wymienić należy przebogate w materyał faktyczny dzieło: *Teatra w Polsce* (3 t. 1873—1879).

Oprócz wielkiej swej *Bibliografii* wydał kilka monografij biblio-

graficznych, obejmujących zestawienie prac zawartych w niektórych czasopismach i *Sześćdziesiąt lat pracy J. I. Kraszewskiego.*

Władysław Nehring urodz. 23 paźdz. 1830 w Klecku pod Gnieznem, w r. 1856 doktoryzował się w Wrocławiu na podstawie rozprawy *De rerum Polonicarum sec. XVI scriptoribus*, od r. 1868 profesor filologii słowiańskiej na uniwersytecie tamtejszym. Ogłosił mnóstwo prac filologicznych i literackich; z dziedziny ostatniej osobno: *Kurs literatury polskiej* (1886), *Studya literackie* (1884), *Altpolnische Sprachdenkmäler* (1887), *Kazania gnieźnieńskie* (1896), *Jan Kochanowski* (1900).

Ferdynand Hoesick urodził się 16 października 1861 roku w Warszawie. Studya odbywał w Rydze, Heidelbergu, Krakowie, Paryżu, od roku 1891 mieszka w Warszawie, obecnie jako współwłaściciel *Kuryera Warszawskiego*. Osobno ogłosił zbiór nowel *Samotność* (1894), *O Słowackim i Krasińskim* (1894), *Anhelli, trzy poematy* (1895), *Życie Juliusza Słowackiego*, 3 t. (1897), *Fryderyk Chopin* (1898), *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego* (1899), *Szkice historyczne i literackie* (1899), *Fryderyk Chopin*, I. (1903), *Julian Klaczko* (1904).

Jak utwory beletrystyczne Hoesicka świadczą o zupełnym braku fantazyi, tak historyczno-literackie świadczą o jej nadmiarze. Dość ona jednak nizkiego polotu; krąży bezustannie około „wielkich ludzi", podpatruje ich z aparatem migawkowym w ręku, śledzi każdego, *wie er sich räuspert, wie er spuckt*, przypomina Mickiewiczowskie:

> Krąży wędrowiec koło puszcz litewskich łoża,
> Zna je tylko po wierzchu, ich postać, ich lica,
> Lecz tajna mu ich serca wnętrzna tajemnica.

A i ta strona zewnętrzna opisana jest tak bezkrytycznie, z takim nakładem dowolnych przypuszczeń i domysłów, podawanych za fakta, i błahych fakcików, podawanych za przejawy duszy, że ogromnej objętości tomy Hoesicka musiałyby być w jeszcze większych sprawdzone, aby dopiero po odrzuceniu $^9/_{10}$ części uzyskać to trochę materyału, o którym badacz powinien wiedzieć, ale którego nie potrzebuje wcale wypowiedzieć, chcąc dać historyę duszy poety. Szczere zamiłowanie do przedmiotu i niepospolita pracowitość służą tu naiwnemu plotkarstwu i pedagogicznemu ilustrowaniu faktu, do czego prowadzą dobre chęci bez dyscypliny umysłowej.

Tadeusz Grabowski urodził się 1871 r. w Dębnikach pod Krakowem, studya odbywał na uniwersytecie Jagiellońskim i w Paryżu. Obecnie nauczyciel szkół średnich i docent uniwersytetu w Krakowie. Ogłosił kilka nowel, z dziedziny literatury: *Examen de la théorie dramatique et des drames de Diderot* (1897), *Stanisław Staszyc, jego pisma polityczne i poglądy filozoficzne* (1898), *Wiktor Hugo i jego korespondencya* (1899), *Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i poglądy polityczne* (1900), *Karol, książę Orleański, jego życie i pisma* (1901), *Ludwik Osiński i współczesna krytyka literacka* (1901), *Aleksander Dumas i współczesny teatr francuski* (1902), *Balzac i pani Hańska* (1902), *Poezya polska po roku 1863* (1903).

Wszystkie te prace zdradzają umysł o dziwnie małej dozie krytycyzmu i o zupełnie niejasnych pojęciach co do zasadniczych pojęć logicznych i artystycznych. Z temi danemi usiłował autor nakreślić obraz ostatniego czterdziestolecia naszej poezyi. Jeden warunek po temu okazał — zdolność odczucia; w tem, co mówi o poezyach Sowińskiego, Asnyka, Konopnickiej, Tetmajera znać bezpośredniość wrażenia i siłę przejęcia się, wyrażoną nieraz z nadmiernym entuzyazmem. Temu naturalnemu instynktowi nie ufa jednak — w pomoc przywołuje tendencye moralistyczne, nie leżące w jego krwi, oraz metody naukowe, do których również brak mu predyspozycyi umysłowej, jak daru ścisłego myślenia, krytycznego badania faktów, jasnych, konkretnych określeń. Nie dał więc szeregu portretów literackich, lubo uzdolnienie jego leży w kierunku impresyonistycznym, tylko pracę mózgową — wprost fatalną. W teoryi powiada słusznie: „Najgłówniejszem zadaniem historyi literatury jest dać zrozumieć przeszłość, przyczyny i związek literackich zjawisk między sobą, w sposób, w jaki one powstają, jak jedne z drugich wypływają i nawzajem między sobą się różniczkują, rosną, dochodzą do dojrzałości, słabną, i zamierając, dają życie nowym zjawiskom". Pomimo niepotrzebnego balastu słów, właściwego autorowi, ma on słuszność w założeniach; nie próbuje jednak wcale podług tych zasad postępować. Nadaremnie szukalibyśmy w książce czegoś podobnego do badania przyczyn i związku między sobą zjawisk literackich; nie wskazuje autor na oddziaływanie wzajemne między sztuką a życiem, na stosunek filialny między kierunkami literatury; linii ewolucyjnej nie zakreśla żadnej. Jednę tylko przyczynę podkreśla często: wpływ literatur obcych, ale do niego nie można przecie odnosić całego piśmiennictwa naszego. Tak samo zawodzi intelekt autora, jako erudyty i badacza. Rozwój i oddziaływanie literatur obcych, z wyjątkiem francuskiej, przedstawia tak bałamutnie, tak niejasno co do czasu i kierunku, że śmiało można powiedzieć, że niejedna litera-

tura obca (n. p. niemiecka) jest mu zgoła obca i niejedna też indywidualność pisarska, o której pisze (n. p. Ada Negri, mająca wrzekomo być propagatorką „przerafinowanego idealizmu"). Zupełnie źle zbudowana książka wraca do niejednego poety kilka razy w dalekich od siebie odstępach, ani razu nie wyczerpując go i nie dając jego syntezy; obok poetów, należących duchem do omawianego okresu, stawia niespodzianie, ze względów chronologicznych, Pola, Lenartowicza, jako że w roku 1870 jeszcze pisali; nie rozróżniając między wielkiem a małem, poświęca mnóstwo stronic miernotom, a mało zwraca uwagi na tak charakterystycznego dla czasów pozytywizmu Gomulickiego, lub na Stanisława Wyspiańskiego, któremu tylko ogólników parę poświęca. Książka jego obrazem ostatniego czterdziestolecia poezyi naszej być przeto nie może.

Pod względem formy jest Grabowski także nieodrodnym uczniem szkoły krakowskiej. Stylista gładki, wielomówny, bez krzty ścisłości i pogłębienia, gruntownie zmanierowany. Manierą jego — bezustanne posługiwanie się cytatami francuskimi; w ostatniej książce roi się od nich każda stronica. Wpływ Tarnowskiego widać szczególnie w owem gromadzeniu przymiotników, które nic w gruncie rzeczy nie mówią, w akademickiem omawianiu przedmiotu, aby nie chwalić niemiłych sobie osób i rzeczy (Sowiński, to poeta „n i e b e z głębokiego odczucia spraw ogółu") (71), *Gwiazda* kijowska była „nie bez zapału" (72), *Satyra* Sowińskiego jest „nie bez siły i odczucia" (73) etc. Dodawszy nadużycia terminów, świadczące o braku elementarnej ścisłości pojęć, będziemy mieli obraz zupełnego bałamuctwa.

S t a n i s ł a w W i n d a k i e w i c z urodził się w 1863 w Drohobyczu, studya uniwersyteckie odbywał w Krakowie, Berlinie, Monachium i Paryżu, po wielekroć bawił we Włoszech, r. 1889 zrobił wycieczkę do Aten, r. 1896 habilitował się w Krakowie.

Ważniejsze prace: *Padwa, studyum do dziejów cywiliz. pols.* (1891), *Mikołaj Rej z Nagłowic* (1895), *Teatr ludowy w dawnej Polsce* (1902). Z drobniejszych prac: *Wyprawa naukowa do Rzymu* (1887), *Liryka Sarbiewskiego* (1890), *Teatr Władysława IV* (1893), *Sonety Krymskie* (1896), *Dramat liturgiczny* (1903).

Podstawowe dla poznania przeszłości kultury i literatury polskiej znaczenie mają prace Windakiewicza nad dziejami teatru w Polsce. Poglądy jego obudziły w sferach uczonych liczne kontrowersye; recenzyę Gubrynowicza *(Pamiętnik literacki,* I. IV.) i polemikę między autorem a prof. Brücknerem *(Przegląd Polski,* 1902, lipiec).

Roman Pilat urodz. we Lwowie 1846, od r. 1871 tamże docent, od 1874 profesor historyi literatury i języka polskiego. Ogłosił: *O literaturze politycznej sejmu czteroletniego* (1872), *Pieśń Bogarodzica* (1879), *Początek publicystyki literackiej w Polsce* (1882); pomniejsze rozprawy w Pamiętniku Tow. literackiego im. Mickiewicza.

Wilhelm Bruchnalski urodz. 1859 we Lwowie, tamże się doktoryzował; sekretarz literacki Biblioteki Ossolińskich i nadzw. profesor literatury na uniwersytecie. O *źródłach niektórych utworów poetycznych XV i XVI wieku* (1884), *Legenda aurea w literaturze polskiej XV w.* (1885), *O rymie w poezyi polskiej do J. Kochanowskiego* (1885), *Studya nad pismami Reja* (1886), *O budowie zwrotek w poezyi polskiej do J. Kochanowskiego* (1886), *Reminiscencye w Panu Tadeuszu z Homera, Wirgiliusza i Tassa* (1888), *Źródła historyczne Konrada Wallenroda* (1889), *Mickiewicz a Moore* (1892), *Geneza Grażyny* itd.

Henryk Biegeleisen urodz. 24 paźdz. 1855 w Toustem w Galicyi wschodniej. Studya uniwersyteckie odbył we Lwowie, Monachium i Lipsku, gdzie się doktoryzował na podstawie rozprawy: *Zur Charakteristik Trembeckis.* Do r. 1902 kierownik szkoły ludowej we Lwowie, obecnie nauczyciel gimnazyalny. Osobno wydał: Studyum o *Panu Tadeuszu* (1884), *Pisma pośmiertne Słowackiego* (1885), *Pamiętnik Jul. Słowackiego* (1901), Słowackiego: *Samuel Zborowski* (1903), *Makryna Mieczysławska* (1904); w czasopismach kilkadziesiąt rozpraw; najważniejsze: *Tło ludowe ballady Ucieczka (Świat* 1885), *Motywy ludowe w balladzie »Lilie«* (*Wisła* 1891), *»Improwizacya: »Basza«* (*Kłosy* 1884), *»Sonety Mickiewicza«* (*Życie* 1887), *Atak Mickiewicza na obóz klasyków* (Dodatek do *Przegl. Tyg.* 1885), *Tymon Zaborowski* (*Ateneum* 1883), *Rozbiór krytyczny pamiętników Paska* (*Przewodnik nauk. i liter.* 1884), *Towarzystwo Iksów* (*Bibl. Warsz.* 1885), *Marya Wodzińska* (1895), *Z pamiętników Fredry, Socyologia Mickiewicza* (1886), *Udział Mickiewicza w ruchu rewolucyjnym* (*Ruch*, 1886), *Szlachta w poezyi ludowej, Duchowieństwo w poezyi ludowej* (*Przegląd społ.* 1896). W r. 1897 rozpoczął wydawnictwo na ogromną skalę zamierzonych *Ilustrowanych Dziejów Literatury polskiej;* dotąd wyszły 4 tomy. W recenzyi tego dzieła pisze prof. Brückner (*Kwartalnik historyczny*, 1902): „Idzie on (autor) potrosze śladami Wiszniewskiego i wykładem o ogólnej historyi, nauki, poezyi i sztuki zapełnia swe karty, szczególnie w tomie pierwszym, najmniej substancyalnym. Dalej nie ogranicza się na historyi literatury; rozsze-

rza ją niemal do rozmiarów historyi kultury; wystarczy w tym celu wyliczyć tytuły rozdziałów tomu pierwszego"... „Jest więc wielkie bogactwo treści i to pierwsza zasługa książki, tem znaczniejsza, że dziś tory Wiszniewskiego zarzuciliśmy i ograniczamy „literaturę" do literatury pięknej, podsumując pod nią conajwyżej jeszcze i polityczną i dziejopisarstwo. Druga zasługa książki, zebranie olbrzymiego materyału prac pomocniczych. Uwadze autora nic nie uszło: nawet wielki znawca literatury polskiej średniowiecznej o niejednym nowym szczególe dopiero od autora się dowie i z wskazówek jego skorzysta. Uwzględniono także literaturę najnowszą, z r. 1901; uwzględniono drobne artykuły, sprawozdania gimnazyalne, nawet recenzye. Zasłużył więc autor na wdzięczność, że nie poskąpił trudów, że rozejrzał się bardzo gruntownie w najbardziej rozrzuconym, najtrudniejszym do ujęcia materyale. A trzecia zasługa autora i wydawcy: bogaty zbiór rycin..."

„Lecz właśnie przy rycinach możemy zacząć litanię skarg naszych na wykonanie dzieła zbyt pospiesznie, zbyt mało obmyślane, rażące brakami, niedomówieniami, usterkami najrozmaitszemi". „Jeżeli już w rycinach panuje nieraz chaos, to nierównie gorszy jest on w tekście". „Zarzucano p. Biegeleisenowi plagiat. Zarzut niesłuszny. Autor unikał przypisków, w tekście, wyliczał za to na końcu swe źródła, więc czuł się w prawie korzystania z tych źródeł w tekście, choćby i dosłownie, bez każdorazowego ostrzeżenia o tem czytelnika. Mojem zdaniem to dozwolone i nigdybym z tego punktu autorowi nie czynił zarzutu: nie masz przecież na tytule dodatku: na podstawie własnych badań czy poszukiwań, kompilacye zaś są zawsze dozwolone. P. Biegeleisen przestraszył się widocznie zarzutów i w trzecim tomie umieszcza ciągle całe zdania w cudzysłowach. Nie w tem bieda; gorzej, że autor nie przetrawił należycie ani przedmiotu ani prac o nim traktujących. Tłoczą się u niego te wypiski niesharmonizowane, rażące — bo w jaskrawych tonach autor nie przebiera, przesadne — w takich on lubuje się. Nie pracował on samoistnie na polu dawnej literatury; nie zżył się z jej duchem, czasem, ludźmi, więc popełnia liczne *lapsus calami*, z pośpiechu: mówi np. o Dominikanach lubińskich w XII w., o Bolesławie Sprawiedliwym zamiast Kazimierzu, *comparavit (kupił)* tłumaczy przez *porównał*, *compilatus* przez *napisany*, zamiast *zestawiony* itd. Tem mniej odczuwa on ducha, znaczenie, cel pisma, zdany na łaskę i niełaskę swoich źródeł, których nie kontroluje, które tylko wplata czy wypisuje, posuwa swój wózek po dróżce leśnej, ciągle o konary zaczepiając, porządnej drogi sam sobie utorować nie potrafił. Czem bliżej czasom nowszym, tem gładziej i lepiej pójdzie rzecz, lecz pierwsze tomy chromają bardzo i w treści i w stylu. Jestto zbiór notat

i wypisów, jako tako powiązanych; nic organicznego, spokojnie obmyślonego, co dziś przecież tak trudnem nie jest i lepiejby może było, gdyby autor mniej źródeł, rozpraw i opracowań zbierał, mniej w szczegółach się gubił, gdyby trzymał się dajmy na to, Chmielowskiego, jego parafrazował, ilustrował i rozszerzał".

Bronisław Gubrynowicz urodz. we Lwowie w r. 1870, studya gimnazyalne i uniwersyteckie ukończył we Lwowie, poczem był na studyach w Berlinie, rok spędził w Rzymie, pracując w archiwach watykańskich. Jest skryptorem w bibliotece Ossolińskich i docentem historyi literatury polskiej w uniw. lwowskim; prowadzi też redakcyę *Pamiętnika literackiego.*

Z szeregu prac ogłoszonych ważniejsze: *Kaz. Brodziński* od r. 1830—1835; *Wincenty Reklewski*, szkic literacki; *O Słowackim: »Piast Dantyszek« — Jul. Słowacki w świetle najnowszej krytyki* — wyd. z uwagami dzieła Małeckiego o Słowackim; *Kilkanaście rozprawek o Mickiewiczu* (Pamiętnik Mickiewiczowski R. IV—VI); *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta* (1904); Wydanie krytyczne *Pamiętników Paska.*

Korneli Juliusz Heck urodzony 9 września 1860 r., studya uniwersyteckie ukończył we Lwowie, tamże był nauczycielem gimnazyalnym. Jako stypendysta rządowy odbywał liczne podróże, z których ogłaszał sprawozdania naukowe *(Troja w świetle najnowszych wykopalisk* (1895), *Wspomnienia z podróży do Delf i wykopaliska ekspedycyi francuskiej* (1896); od 1902 urzędnik Biblioteki Jagiell. w Krakowie, od 1903 — redaktor *Przewodnika Bibliograficznego.* Wydał, prócz prac pomniejszych: *Żywot kozaków lisowskich* poemat *J. B. Zimorowicza* (1886), *Pobyt Władysława IV we Lwowie i J. B. Zimorowicza »Vox leonis«* (1687), *Pouczające źródła do dziejów literatury i cywilizacyi polskiej XVI i XVII stulecia* (1889—1891), *Thomae Pirawski, episcopi suffraganei, relatio status almae archidioecesis Leopoliensis* (1893), *Życie i dzieła Józefa Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów (Ozimków) na tle stosunków współczesnych Lwowa* (Cz. I (1894), *Materyały do biografii Józefa Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów* (Cz. I 1895), *J. B. Zimorowicz*, poeta i kronikarz lwowski (rzecz popularna 1896), *Iosephi Bartholomei Zimorowicz opera, quibus res gestae urbis Leopolis illustrantur* (1899), *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides. Jego żywot i dzieła* (1901, 1903), *Uwagi krytyczne nad najstarszymi tekstami i kompozycyą*

Bogarodzicy (1903). Zajmował się także bibliografią. Osobno: *Spis peryodycznych pism polskich, wydawanych w r. 1903* (1904).

Wzorowemi wydawnictwami starych poetów lwowskich tudzież tekstu Bogarodzicy, poraz pierwszy na podstawie najdawniejszych rękopisów ściśle według zasad krytyki opublikowanego, dał podstawę dla badań i roztrząsań dalszych. Sam w swoich opracowaniach różni się korzystnie od innych filologicznych bardzo szerokiem uwzględnianiem tła kultury; dzieło o Szymonowiczu — mówi Brückner — „bardzo gruntowne, przytem bardzo przystępnie napisane, tak, że się z wielką przyjemnością czyta; do biografii filologa raczej, niż poety, nowych nie odkryło szczegółów ważnych, tembardziej za to rozświeciło związki poety z Zamojskim i jego planami humanistyczno-pedagogicznymi; wszystkie dzieła, szczególniej łacińskie, omówiło jak najgruntowniej; zalety ich, może zbyt pochlebnie nawet, i zamiary wykryło najpełniej".

Wiktor Hahn urodz. 9 września 1871 w Wiedniu. Studyował we Lwowie filologię klasyczną, obecnie tamże profesor gimnazyalny. Z literatury polskiej ogłosił: *Szymon Szymonowicz jako filolog; O genezie Mindowego; Studyum nad genezą Lilli Wenedy; Drobne notatki do pism Słowackiego; Tło historyczne w Irydyonie; Najważniejsze dezyderaty w sprawie badań nad literaturą humanistyczną w Polsce*, etc.

Tadeusz Pini urodził się dnia 9 kwietnia 1872 we Lwowie, tu ukończył uniwersytet, studyując literaturę polską; obecnie tamże profesor gimnazyalny. Ogłosił: Z Krasińskiego t. zw. *Niedokończony poemat* (1896), *Studyum nad genezą Irydyona* (1899), *Mickiewicz jako wydawca poezyi Garczyńskiego* (1898), *Utwory pośmiertne Zygmunta Krasińskiego (Kwartalnik historyczny* 1902), *Dwaj poeci filozofowie* (1900). Broszury popularne: *Adam Asnyk* (1897), *Kornel Ujejski* (1897), *Henryk Sienkiewicz* (1901), *Władysław Syrokomla* (1901), *Nasza współczesna poezya* (1902).

W pracach swoich odznacza się Pini powagą i surowością krytycyzmu; w pracach popularnych, mocno zależnych od Chmielowskiego, powstaje przeciw modnej popularności niektórych pisarzy, jeden z pierwszych protestuje przeciw bezkrytycznemu uwielbianiu Sienkiewicza, ostrze swego krytycyzmu zwraca także przeciw Ujejskiemu, uważając, że zbyt on przeceniony: „słaby, jako poeta, jest Ujejski ważnym, jako materyał dla przyszłego historyka literatury, który na podstawie jego

poezyi będzie kiedyś odtwarzał obraz społeczeństwa galicyjskiego w połowie XIX. wieku". Sąd to stanowczo za surowy.

Ten sam duch krytyczny, w erudycyę i bystrość wnioskowań uzbrojony, dał z pod pióra Piniego kilka studyów o Krasińskim, oschłych może, pozbawionych popularnej frazeologii, rzetelnie wzbogacających naszą wiedzę o poecie. *Studyum nad genezą Irydyona* jest wzorem, jak podobne rozprawy pisać należy; wiąże ona w całość to, co o powstaniu tego utworu wiemy z korespondencyi, co na poetę wpłynąć mogło z przeżyć jego osobistych i z wpływów lektury — przyczynek do fizyologii ducha istotny, materyał pierwszorzędny do psychologii. Nie zbywa Piniemu na darze kreślenia szerszych uogólnień i zarysów psychologicznych *(Dwaj poeci filozofowie!)*, ale z reguły substrat tylko dla syntetyków przygotowuje, nareszcie ów wielki i istotnie na wdzięczność zasługujący, jakim jest wzorowe wydanie dzieł zbiorowych poety.

Ignacy Chrzanowski urodził się 1866 roku w Stoku, gubernia siedlecka, studya ukończył w Warszawie; w Berlinie i Paryżu pracował nad germanistyką i romańskimi językami. Od 1900 do 1901 redagował warszawskie *Ateneum*. Ogłosił: *Tragedya Szymonowicza: »Castus Joseph« w stosunku do literatury obcej* (1892), *O »Zwierzyńcu« Reja* (1893), *O Facecyach Reja* (w *Ateneum* 1894), *Poezya łacińska w Polsce średniowiecznej* (1895), *O satyrach Naruszewicza* (1902), *Kazania sejmowe Skargi* (1903), *Okruchy literackie* (1903).

W skromnych ramach rozprawek i przedmów do staropolskich autorów umie Chrzanowski zamykać treść niezwyle bogatą, stanowczymi konturami rysując dzielnie daną postać, dane dzieło. Stąd studya i edycye jego przekraczają charakter filologiczny; nietylko są cegłami do budowy gmachu przeszłości, ale blokami, stanowiącymi część nieodłączną muru, a zarazem jego ozdobę. Pracami swemi nad Rejem i jego czasem *(Anonima-protestanta XVI. wieku erotyki, fraszki, obrazki, epigramaty,* z rękopisu wydał... — w wydawnictwach Akademii Umiejętności 1903) przyczynił się do wysunięcia nieuczonego, za to rdzennie polskiego tego poety na czoło literatury, przemawiając poważnie na korzyść tych, którzy twierdzą, że Kochanowski „skrzywił rozwój literatury polskiej, wtłaczając ją w ramki pseudoklasyczne" (Brückner). Znakomitą jest praca Chrzanowskiego o Skardze; „niema — powiada Brückner — w całej naszej literaturze pomnika, któryby się równie obszerną, treściwą a wszechstronną i wyczerpującą przedmową mógł poszczycić (jak *Kazania Sejmowe* Skargi). Ta przedmowa, to najpiękniejszy przyczynek do charakterystyki całego Skargi,

to jedynie godna rama świetnego obrazu. Przewertował dla niej autor (już nie wydawca) całą naszą literaturę XVI. wieku, łacińską i polską; zaglądał dla niej nawet do cudzoziemskiej; omówił szereg zapopomnianych broszur... Wszędzie się starał dotrzeć do źródeł, wykazać rodowód pomysłów, a nawet porównań Skargi, wywieść, gdzie Skarga oryginalny, w czem celuje wśród współczesnych i w czem poza nimi zostaje; co na karb jezuity, katolika i monarchisty odliczyć należy, czem patryota nad otoczeniem i jego narowami, szlacheckimi i humanistycznymi, nad jego egoizmem, opieszałością, niedbałością o dobro publiczne góruje. Wywody autorskie świetne i przekonywujące..." *(Pamiętnik literacki* 3, I.).

Rozdział siódmy.

KRYTYKA TEATRALNA.

I. Teatr i krytyka w Warszawie.

Czy krytyka teatralna stanowi dział osobny krytyki?

Bezwątpienia tak. Jedna jest sztuka, a dramatyczna jednym jest tylko z licznych jej wyrazów; od krytyka teatralnego należy więc wymagać przedewszystkiem warunków, wymaganych od krytyków wszelkich kategoryj artyzmu: szerokiej skali wrodzonej wrażliwości artystycznej, podniesionej wysoką miarą wykształcenia historyczno- i porównawczo-literackiego. Pod pewnymi względami stawia jednak teatr wymagania większe, niż n. p. książka: techniką swoją, będącą syntezą kilku gałęzi artyzmu, więc oddziaływaniem swem w przestrzeni; oraz działaniem swem w czasie, momentalnem, piorunującem, wywołującem reakcyę również błyskawiczną, wymagającą zatem szybkiej oryentacyi umysłowej i sprawności artystycznej niemałej. Dobry dramat przemawia utajoną muzyką duszy i rzeźbą swych postaci, malarskiem ugrupowaniem i oświetleniem, działającem w pewnych odrębnych warunkach optycznych, oraz kunsztem dykcyi, która więcej musi posiadać strun, więcej hypnotyzować, naprężać, podsuwać, niż język epiki; dary te znamionują prawdziwego dramaturga, który musi przytem być filozofem: bez światopoglądu można pisać liryki, można w eposie odzwierciedlać rzeczywistość, dramaturgiem być niepodobna. Krytyk teatralny musi mieć wrodzoną, specyalną wra-

żliwość na wszystkie te warunki, wyczuwać je z wyrafinowaniem, reagować na nie natychmiastowo — nie zaś po przetrawieniu dzieła refleksyjnem, jak to się dzieje przy czytaniu książki. O krytyka teatralnego, któryby nim był z łaski urodzenia oraz głębszych i samodzielnych studyów, trudniej też, niż o czysto literackiego; w każdem piśmiennictwie widzimy mnóstwo dobrych krytyków literackich, a tak mało — teatralnych. Trudności są skomplikowane wpływem wykonania dzieła teatralnego; na przedstawienie sztuki składa się: autor, reżyser i aktor; autor, tekst, jest zapewne najważniejszym, ale nie jedynym czynnikiem, decydującym we wrażeniu teatralnem; krytyk powinien dobrze odróżniać, co każdy z tych czynników wnosi, gdzie się kończy zasługa jednego, a zaczyna wpływ drugiego. Ale czy to łatwo wobec czarów, jakimi nieraz widza hypnotyzuje wystawa wspaniała, lub aktor wspaniały? A czy krytyk — chce? Jest on bowiem z reguły wystawiony na wszystkie wyziewy, bijące z za kulis teatralnych, i rzadko komu nie sprawiają one zawrotu głowy i — sumienia sędziowskiego.

Te zapewne trudności sprawiły, że krytykiem teatralnym jest dzisiaj każdy, kogo stać na bilet teatralny; że gdy Stańczyk, wyszedłszy z obwiązaną twarzą na miasto, zrobił spostrzeżenie, że najwięcej na świecie jest lekarzy, to dzisiaj znalazłby najwięcej krytyków teatralnych. Kto nie wydaje wyroków o sztukach, przedstawieniach, autorach — i ilu z tych recenzentów zna historyę teatru i dzieje kultury, aby módz osądzić, czy dana sztuka jest stylową, ilu z nich zna literaturę dramatyczną, aby osądzić stopień oryginalności pewnego pisarza, ilu umie za rolami świetnie odegranemi — dostrzedz ludzi, za ludźmi — potęgi kosmiczne? Ilu posiada ów zmysł sceniczny, który sprawia, że się ogarnia pewne sytuacye i pewne charaktery, długie nieraz okresy życia, w tem skróceniu i w owem oświetleniu, którego wymaga perspektywa desek, przedstawiających świat? Ilu zdaje sobie sprawę z różnicy

między dramatem greckim a Szekspirowskim, dramatem Corneille'a i nowoczesnym — Ibsena? Ilu poprostu wie, co to jest dramat?

Roi się dzisiaj od krytyków teatralnych w każdym salonie, przy każdej gawędce i — w każdej redakcyi. W redakcyach dzienników polskich jest z bożej łaski każdy współpracownik recenzentem; czasem kieruje działem jeden stały referent, ale gdy ten pisać nie może, pierwszy z brzegu reporter staje się znawcą. Najczęściej powierza się tę czynność współpracownikom najmłodszym; dla nich ma teatr jeszcze pewien romantyczny urok. W żadnem społeczeństwie nie mówi się tyle o znaczeniu społecznem teatru: i słusznie — bo w żadnem teatr nie łączy zadań swoich artystycznych ze społecznemi tak ściśle jak w naszem, w żadnem nie okazuje się równocześnie teatrowi praktycznie tyle, co u nas, głębokiej pogardy i lekceważenia. Społeczeństwa, dla których teatr był czemś więcej, niż miejscem zbiorowego zabijania nudów, wydały dramaturgów wielkich i towarzyszących im zawsze wielkich krytyków. W Grecyi już Arystoteles pisywał dydaskalia, w których ze znakomitych tragedyj zasady poetyki swej wysnuwał. We Francyi każdy okres wielkiej twórczości dramatycznej miał swoich heroldów i bojowników w krytyce; o Szekspirze wiemy już, że bajką jest, jakoby w ojczyźnie swojej był w początkach zapoznany, potem długi czas zapomniany: nigdy nie przestał być punktem centralnym mnóstwa gruntownych, miłością i ogniem walki natchnionych roztrząsań; w Niemczech u kolebki najwspanialszego rozkwitu ich poezyi dramatycznej stoi potężna postać Lessinga, w pierwszym szeregu teoretyków kroczą Goethe i Schiller, każdy następnie prąd dramatyczny miał swoich teoretyków, apostołów — aż do dni naszych, w których flegmatyczny, utylitarny ów naród nie przestał wydawać ludzi, uprawiających krytykę teatralną jako obowiązek, jako pasyę, jako posłannictwo. Gdzież jest nasz Lessing i Diderot, a bodaj nasz Freytag i Sar-

cey, Schlenther i Lemaitre, Faguet i Speidel? Przygodnych recenzentów teatralnych mamy sporo, stałych, zawodowych krytyków w wielkim stylu bardzo mało, teoretyków sztuki scenicznej — ani jednego.

Najwięcej u nas zamiłowania do teatru okazuje na pozór Warszawa. Tam teatr jest miejscem, gdzie słowo polskie rozbrzmiewa wszystkimi dźwiękami czarodziejskimi; tam wśród względnie znacznego dobrobytu i żywego temperamentu ludności największe panuje też pragnienie rozrywek, zabawy. Warszawa jest też jedynem miastem polskiem, które wydało pewną liczbę prawdziwych entuzyastów teatralnych, ludzi dla których — podobnie jak dla starego Sarceya — potrzebą jest spędzenie każdego wieczora w teatrze, którzy żyją jego pulsem, jego gorączką i hypnozą, jego potrzebami, dążeniami. Najbardziej rozteatralizowane miasto wydało też kilku miłośników bezinteresownych, kilku znawców prawdziwych, ale i tam nie rozwinęła się krytyka teatralna polska w wielkim stylu, krytyka twórcza, towarzysząca teatrowi nietylko, jak piastunka, ale jak matka.

Czemu? któż zgadnie tajemnice zjawiania się geniuszów i talentów! »Praw«, rządzących powstawaniem wielkich indywidualności, nie znamy i zapewne nie poznamy, możemy jednak konstruować warunki, sprzyjające pewnemu kierunkowi myślenia, budzące pewne sympatye i antypatye, wzloty umysłowe i dążenia; składa się na nie w pierwszym rzędzie atmosfera duchowa danego środowiska i momentu historycznego.

Co decyduje o »atmosferze« teatralnej w Warszawie? »Zabójczo — mówi Wł. Bogusławski (*Siły i środki naszej sceny*, 346) — w tym razie działa przedewszystkiem brak wszelkiego współzawodnictwa, zabezpieczony rządowym monopolem«. Teatrom ogródkowym wolno grać tylko te utwory, co do których reżyser teatrów rządowych oświadczy, iż przedstawiać ich nie zamierza. »Monopol ten — mówi dalej Bo-

gusławski — jest u nas podwójny: zewnętrzny, ograniczający swobodę zakładania nowych stałych teatrów, i wewnętrzny, wynikający z zamkniętej kastowości korporacyi teatralnej«...

Działanie tego monopolu jest znacznie szersze. Od lat ma Warszawa repertuar tealralny o poziomie bardzo niskim; importuje się wszystkie sztuczydła francuskie, operetka ciąży nad umysłami i balet, a nieraz przez długie lata nie gości tam dramat poważny, szczególnie nowoczesny. Wyjątki — bardzo nieznaczne. I stan ten rychło przeszedł w krew społeczeństwa, z Warszawy robiąc »Warszawkę«, tę swawolną, wiecznie mizdrzącą się, wodewilową »societę«, unikającą tych dreszczów głębokich i napięć umysłowych potężnych, jakie wytwarza wielki repertuar tragiczny. Gdzie nie może panować ten, dla którego teatr przeznaczony: poeta dramatyczny, a jednak kultura jakaś artystyczna istnieje, tam panowanie obejmuje aktor; nie sztuka — lecz rola. Warszawa doprowadziła też do absurdu kult aktora, »teatromania« tamtejsza stała się płytką, salonową newrozą, ekscytującą się nawet nietyle grą artystów i artystek, ile kabotyństwem, nietyle ich duszą, ile toaletami; admirowano, oklaskiwano, miłością ich darzono, nie zastanawiając się nad tem, że potężne te siły marnują się na repertuarze, godnym najczęściej przedmieścia, że marnuje się również sztuka polska, że im dalej w tym kierunku — tem bardziej demoralizuje się ogół, narowi się aktorów. Powstała też w Warszawie *sui generis* arystokracya aktorów, którzy zmonopolizowawszy dla siebie pewne role, dające pole do roztoczenia wszystkich przepychów gry nieraz istotnie wspaniałej, przedłużają niemi żywot sztuk, oddawna zasługujących na butwienie w archiwum, opierają się wszelkim innowacyom, a zasadniczo, wszelkiemi siłami powstają przeciw najnowszym prądom w poezyi dramatycznej, jako nie dającym »ról«.

Te warunki wytworzyły, szczególnie w latach 1880 do 1897 Eldorado dla sił aktorskich, między któremi rzeczywiste były potęgi, na podziw najwyższy zasługujące, a śmierć dla repertuaru. Gdy się przegląda repertuar, którym przeważnie żył teatr polski w Warszawie około tego czasu, gdy się czyta te tytuły humorystyczne, sprawozdania z tych sztuk, zżółkłych od starości, z wszystkich stolic dawno wycofanych, te pretensyonalne, dziecinne — ramoty sztukorobów wszelkiego rodzaju — uwierzyć się nie chce, że to się działo w naszych ostatecznie czasach, że poważni ludzie do tego teatru chodzili, że potężni artyści lwie swe siły na nie tracili. A gdy od czasu do czasu sięgnięto nareszcie do wielkiego repertuaru, był to zawsze Schiller z tymi samymi *Zbójcami*, Szekspir z nieodzownym *Kupcem weneckim*, Słowacki tylko z *Mazepą* — zawsze dla ról, dla tychsamych artystów. Oprócz tego od czasu do czasu, dzięki Modrzejewskiej, *Marya Stuart* i *Romeo i Julia*, przesunął się czasem jak duch — *Faust*, może jeszcze dwa, trzy dzieła klasyczne i na tem koniec europejskiego repertuaru. Coraz rzadziej przedstawiano Fredrę, Korzeniowskiego i jedynego dramaturga żyjącego, który dostąpił zaszczytu być grywanym na deskach warszawskich: Rapackiego; Okoński ignorowany, gwiazdą wschodzącą, wyjątkowo dopuszczoną na horyzont, był Stan. Kozłowski. Poza tem — niekończący się, kabotyński, senzacyjno-efekciarski, mimowoli nawpół komiczny repertuar zagraniczny, głównie paryski, i własny, stojący wówczas w znaku sztuk mieszczańskich: państwo, w którem nie zachodziło słońce Bałuckiego, Zalewskiego i Lubowskiego, oraz poczciwych, dobrodusznością szlachecką rzeźwiących duszę: Jordana i Przybylskiego. To była jedyna poezya, jaka z desek teatru spływała na serca spragnionej Warszawy, jedyny żywioł teatralny, z którym mieli do czynienia krytycy.

Gdyby pisarze, którzy mieli i zamiłowanie do teatru i odczucie jego głębokie i znajomość literatury niemałą —

gdyby ci urodzeni krytycy mieli przed sobą teatry nieskrępowane z repertuarem istotnie wielkim; gdyby głębokie swoje znawstwo, przędze artystycznych swych natur mogli osnuwać około arcydzieł literatury świata, gdyby do tej galeryi wprowadzono potężne dzieła poezyi dramatycznej polskiej — jakżeż rosłyby dusze piszących z przedmiotem, jakżeż prędko doczekalibyśmy się krytyków-współtwórców, a prawem przeciwstawiania się nowych ideałów starym — krytyków twórców, pionierów, apostołów świeżych dążeń wiecznie odradzającego się i postępującego ducha ludzkiego!

Atmosfera Warszawy urobiła atoli z jednej strony teatroa właściwie aktoromanię ogólną, z drugiej — typ krytyka, którego nazwać: kuryerkowym, a wyrazi »lekkość«, przeradzającą się najczęściej w płytkość, hołdowanie modzie salonowej, życie nerwami, plotką, intrygami i elegancką pustką świata, który wiele się bawi, mało lubi myśleć, a jak nieszczęścia unika wzruszeń zbyt wstrząsających, przeżyć zbyt tragicznych. Wpływ tej atmosfery ciąży na przeważającej części krytyków warszawskich, a także wzór zagranicy, z której w tych warunkach wzięto sobie za prototypy nie to, co głębokie i wzniosłe, lecz co nastrojem najwięcej jeszcze własną inercyę przypomina. We wzory zagranicy była krytyka warszawska zawsze pilnie wpatrzona, ale z natury swego usposobienia unikała idei rewolucyjnych, dramaturgów, torujących świeże drogi, krytyków zbyt hołdujących krańcowościom nowatorskim. Największy wpływ mieli krytycy francuscy, z pośród nich znowu ten, który i w Paryżu ton przez długie lata nadawał, uosobienie esprit'u i zdrowego rozsądku mieszczańskiego — Fr. Sarcey. On to, popularny »wujaszek« scen tamtejszych, zarazem ich tyran, mieszczanin dobroduszny, zarazem indywidualny bardzo w swoich sympatyach i antypatyach, z całem zacieśnieniem widnokręgu burżuazyi i jej zamiłowaniem wygody, świętego spokoju, emo-

cyj łagodnych, hygienicznych, krzepiących życie — Sarcey dla całej starszej generacyi recenzentów teatralnych był źródłem estetyki i wiadomości, dla wielu — jedynem, nie bez wpływu nawet na najlepszych. Dramaturgię Sarceya, żyjącą dotąd w umyśle niejednego pisarza, sprowadza Lemaitre do kilku zasad naczelnych. Teatr — podług niej — ma odrębne swoje prawa, które wynikają ze specyalnych warunków jego bytu; jednym z jego obowiązków — demokratyzm: sztuki o tyle mają wartość, o ile mogą być grane i to nie dla smakoszów, ale przed publicznością »szeroką«. Z praw najważniejszem jest teatralność teatru; »czytelnik r o z u m u j e, widz musi c z u ć. Nie pyta, czy dana scena jest prawdziwa, tylko czy jest zajmująca, a raczej nie pyta o nic, oddaje się tylko wrażeniu i przyjemności danej chwili«. Licząc się z tą psychologią, należy unikać zagadek zarówno artystycznych, jak i moralnych; tylko nie igrać uczuciami: zło i dobro należy wyraźnie akcentować, moralność teatralna musi tryumfować. »Publiczność nie jest pesymistą. Nie rozumie ona nigdy szczególnej fantazyi niektórych umysłów, które widzą w świecie jedynie zło, które pocieszają się wyraźnie umysłową i arystokratyczną rozkoszą tej świadomości. To, czego szuka publiczność, jest coś więcej wesołego, albo więcej wzruszającego, albo większego, niż rzeczywistość. Pogodzić się ona nie umie z mizantropijnym poglądem na życie. Przenosi ona najtragiczniejsze okrucieństwa nad niektóre okropności obserwacyi. Nie chce ona wynosić ze sobą z teatru wrażenia ponurego, lub przykrego.

»Wreszcie publiczność przynosi z sobą do teatru pewne uprzedzenia lub upodobania, które oszczędzać należy. Jeżeli chodzi o kwestye moralne, to ma ona rozwiązanie gotowe, a mianowicie to, które uświęcił zwyczaj lub niekiedy egoizm albo obłuda społeczna. Obruszając się na niektóre brutalności obserwacyi, stawia ona jednocześnie uparty i obłudny opór niektórym szlachetnym intencyom autora dramatycznego.

»Ostatecznie sztuka teatralna dać może złudzenie rzeczywistości jedynie zapomocą systemu ustępstw, do których zmuszają w jednej części sama jej forma, a w drugiej — publiczność«.

Subtelny psycholog charakteryzuje tymi kanonami nietylko wujaszka Sarceya, lecz większą część recenzentów warszawskich i... autorów, fabrykujących podług powyższej recepty sztuki swoje, z całą świadomością spekulujących na instynkta filistrów. Urobiła się w tych warunkach dramaturgia, bardzo praktyczna, bardzo pozioma, pozbawiona wyższych aspiracyj artystycznych i ideowych, dramaturgia, która szczególnie w latach ośmdziesiątych najsmutniejsze swoje miała święcić tryumfy.

II. Ostatni idealiści.

Żyło jeszcze i pisało kilku »starych«, którzy w zmienionych warunkach nie sprzeniewierzyli się ideałom swej młodości i podtrzymywali mdlejącemi siłami upadający sztandar poezyi dramatycznej. Byli to ludzie z poprzedniej generacyi, którzy za młodu podlegali wpływowi romantyzmu i »Szekspira czytali przy świetle błyskawic«. Tacy pisarze, jak Kenig, Kaszewski, Bogusławski, Krzemiński, każdemu społeczeństwu zaszczytby przynosili; kultura ich umysłowa i uczuciowa — to prawdziwa Europa, rozległa i uszlachetniona filozofią i pięknem wielu wieków cywilizacyi, zarazem miłość do teatru trwała, gorąca, do późnego wieku zachowująca wrażliwość i zdolność do entuzyazmu. Ludzie, którzy często nie przerastając swego czasu, przedstawiają jednak dusze całkowite, styl pewien...

Niedużo już w ośmdziesiątych latach pisywał Józef Kenig, podówczas patryarcha publicystyki warszawskiej, blisko pół wieku z teatrem warszawskim związany, surowy, a pełen miłości, daleki od fanatyzmu w jakimkolwiek kierunku, całą duszą ciążący ku tradycyom klasycznym i romantycznym. — »Aby teatr — mówił, jako ośmdziesięcioletni starzec — był istotnie świątynią sztuki, wywierał wpływ dodatni na społeczeństwo, potrzeba na to jednej rzeczy: niech wszyscy, t. j. publiczność, aktorzy, autorowie dramatyczni i krytyka — wszyscy razem, niech kochają swój teatr i pracują wspólnie dla jego dobra«.

A na uwagę, że takiej idealnej krainy niema na świecie, odrzekł: — To ją stwórzcie.

Wychowany na Lessingu i Sainte-Beuvie, dużo w życiu widział był i słyszał; to w związku z temperamentem, który zdaje się nigdy nie był skłonny do uniesień namiętnych, odbierało mu ostrze jednostronności, wstrzymywało od zbyt gorących potępień nowych prądów; zawsze także trzymało go zdala od repertuaru filisterskiego i sztuczek żonglerskich. Jak wszyscy krytycy warszawscy nie był teoretykiem; więcej analityk, niż syntetyk, więcej o grze pisywał aktorskiej, niż o dziele, ale dla poezyi zawsze cześć zachowywał i ustępstw w tym kierunku nie robił. Daleki był przytem od patosu i koturnu, nie uznającego potrzeby śmiechu i swobody, a bodaj żywiołowej wesołości. »Nie rzucamy — pisał — bezwarunkowej, powszechnej klątwy na farsy. Gdy jeden teatr ma zaspakajać wszystkie wymagania miasta tak dużego, jak Warszawa, z publicznością tak rozmaitą pod względem wykształcenia i smaku, teatr taki musi być do wszystkiego. Pragnęlibyśmy tylko staranniejszego między temi farsami wyboru« etc. Z prawdziwą radością witał każdorazowy powrót do »wielkiego repertuaru«, o komedyopisarzach mieszczańskich pisywał zawsze surowo; nie dał się porwać fali, otaczającej największą popularnością Bałuckiego, którego *Flirt* doczekał się w jednym sezonie 60

przedstawień; Przybylskiemu, którego prasa kuryerkowa z całą forsą reklamowała, daje po *Ptakach niebieskich* (1889) kilka rad, potrzebnych mu, jeśli chce rozwinąć talent: »jedną z nich to, by zapomniał o swem dotychczasowem potomstwie, o owych *Wickach i Wackach*« etc. Czuł Kenig potrzebę odrodzenia teatru; jako »zdolność niepoślednią, temperament dramatyczny potężny« witał Graybnera, domyślając się w nim psychologa; radykalizmu bał się. Ibsena uważał za pisarza »niepospolitego, ale rozmiłowanego w ciemnych zagadkach«. Do ostatnich chwil życia śledził ewolucyę sceny, nie byłby o niczem wyrokował bez dokładnego poznania rzeczy, chory już, przed zgonem, ośmdziesięcioletni starzec, poszedł do teatrzyku ogródkowego, by widzieć *Samotnych* Hauptmana.

Mniej systematycznie śledził teatr Kazimierz Kaszewski, mniej od Keniga praktyczny umysłem, więcej kontemplatywny w kierunku estetycznym i filozoficznym, więcej do teoretycznych roztrząsań skłonny i do traktowania kwestyj *sub specie aeterni*. Dużą wiedzę z filologii klasycznej umiał przetopić w sobie w duszę klasyczną, a chłód jej rozgrzewał ogniem romantyków francuskich; tak jedni, jak i drudzy utrzymali go zdala od mistyki i symboliki. Do tych prądów ducha nie okazał też nigdy pociągu, nic mu natomiast nie pozostało obcem, co piękno w innych dziedzinach wydało, a z jednakim kunsztem, z jednakową jasnością i barwnością tłomaczył W. Hugo, jak i starożytnych, tylko, że tych ostatnich — systematycznie, wytrwale, i dał literaturze polskiej najwytworniejsze przekłady Sofoklesa i Eschylosa, Hezyoda i Teokryta.

Ilekroć do teatru się zwracał, zachowywał wobec niego wysoką tę miarę, do której go obcowanie z arcydziełami przyzwyczaiło. Zupełnie ustaloną nie była, przechylała się jednak zawsze w stronę sztuki czystej. W jej imieniu protestował energicznie przeciw obniżeniu się poziomu artystycznego scen warszawskich, jej sprawdzianem mierzył »nasze

współczesne dramatopisarstwo«. Ileż haseł »modernistycznych« znajdujemy w tej rozprawie *(Echo muzyczne,* 1883/4):

»Nie doszła współczesna komedya nasza — konkluduje — ażeby ideę jakąś wcieloną w postać charakteryzować rysami ogólnymi, do tego stopnia jednak wyrazistymi, iżby człowiek, że tak powiem nagi (»naga dusza?«), jak w utworach rzeźbiarskich, posiadał dość ekspresyi do przedstawienia wszystkich myśli i całego zamiaru autora. Nie; komedya spółczesna u wszystkich swych przedstawicieli ubiega się o kostyum, ażeby kreacye swe symbolem zewnętrznym oznaczyć i symbole te z własnego, rozumie się, otoczenia wybiera. Idąc za duchem potrzeb, tak jak je rozumie, wszystkie idee, jakie snuje, wszystkie myśli, jakie ma do uzewnętrznienia, usiłuje przeprowadzić przez pryzmaty rodzime, i w tem bynajmniej nie rozmija się z zadaniem sztuki, przeciwnie łączy cel artystyczny ze społecznym. Ale w tem umiejscowianiu prądu artystycznego, zyskując na malowniczości, traci ona wzgląd na tę zasadniczą ogólność, do jakiej odnieść trzeba kreacye świata ludzkiego, jaśniejące choćby najświetniejszemi barwami z pod miejscowego słońca«.

Znawca i miłośnik tragedyi greckiej żądał prawdy ogólnoludzkiej, *sub specie aeterni,* a tę widział w najczystszej treści człowieczej, w pierwiastku »nagim« psychicznie. Sztuki najlepsze polskiego repertuaru współczesnego dalekie są od tego warunku, więc »nie można im wróżyć trwałości tak długiej, jak tym, gdzie człowiek bez względu na kostyum i okoliczności, zawsze ukazuje się w swej naturze zasadniczej człowiekiem; ale i występować nie godzi się przeciwko myśli, która z uwagi na czas, pobudzona wrażeniami bezpośredniemi, takich warunków do wypowiedzenia się dobiera«.

Wysoka to miara, ale stosowana przez człowieka łagodnego, wyrozumiałego, filozofa, czytającego z księgi poznania — spokojnie, bez namiętności, z dążnością do harmonii. I takim Kaszewski pozostał. Nawet w ostatnich cza-

sach, pisząc np. sprawozdanie komisyi konkursowej, stał bezpośrednio przed problemami sztuki najmłodszej i kwestyonował, analizując Szaloną Julkę Kisielewskiego: »czy sztuka ma prawo takie typy odwzorowywać« — przeciwko nowym kierunkom zasadniczo wrogo jednak nie wystąpił.

Ze starszej generacyi Kenig miał wobec sceny rzeczywisty zmysł teatralny, Kaszewski był filozofem, Stanisław Krzemiński — literatem. Inteligencya jego wszechstronnie czynna, extenzywna, słabymi węzłami z światem empirycznym związana — pozbawiona jest tego nerwu teatralnego, który u prawdziwego znawcy złączony jest niejako bezpośrednio z światem na deskach przedstawianym, chwyta jego życie na gorącym uczynku, ogarnia w całości, reaguje na nie całą istotą. U Krzemińskiego rzadko odczuwamy wrażenie szczere, pulsacyę krwi ciepłej, krzyk życia, duszy ludzkiej — spotykamy zato bardzo często roztrząsania teoretyczne ciekawe, uwagi ogólne interesujące, zagadnienia zasadnicze ważne. Traktowane one zawsze ze stanowiska czystego idealizmu i dają dramaturgię trochę zawiłą, mało oryginalną, niepozbawioną jednak szlachetnej linii. W zasadzie przyjmuje hasło sztuki dla sztuki, co jednak nie wyklucza idei i światopoglądu moralnego. »Dramat — pisze Krzemiński — *(Szekspir i dramat)* — nie jest polem popisów do rozumowań, dla wszelkiego rodzaju filozofowania oderwanego lub społecznego. Nowożytni autorowie tymczasem przetworzyli go albo na bachanalie myśli rozpasanej, albo na sztywne i nudne wykłady zasad, mających rządzić życiem, najdrobniejszymi życia stosunkami. Mam tu na myśli dramaturgię francuską, bo ona jedna tylko wyrobiła sobie uniwersalne znaczenie«. »Dramat, jak każde dzieło piękne, musi mieć swoją własną, w uczuciu i logice piękna ugruntowaną racyę bytu. Pobudki twórcze filozofa, socyologa, ekonomisty, prawodawcy — nie są i nie powinny być pobudkami poety wogóle, a dramatycznego w szczególności. Znaczy to, że dramat powinien się

wyrzekać utylitaryzmu, ale nie przemawianiem do władz rozumowych. »Prawdziwa sztuka będzie użyteczną, nie będąc tendencyjną, a będzie tendencyjną, nie uganiając się za prawdą użyteczną. Nie w stosunkach zewnętrznych, nie w warunkach prawnych i ekonomicznych życia jednostki, ale w jednostce samej, w jej głębinach duchowych rozciąga się pole natchnień dramatycznych. Nie społeczeństwo, ale człowieczeństwo jest królestwem dramatu. Zadania społeczne należą do nauki, do refleksyi, do publicystyki poważnej, do katedry i książki; człowiek, jego wewnętrzne burze i walki i wątpliwości i niedole, tęsknoty i nadzieje, cierpienia i rozkosze, są prawem sztuki dziedzictwem«. Jakto — trzeba zapytać — więc walki ludów całych, jednostek zbuntowanych w imię ideałów, nie mają być przedmiotem tragedyi? Krzemiński formułuje jednak swą zasadę kategorycznie, wyjątek robiąc tylko dla komedyi. »Komedya ma tam prawo do tendencyjności, gdzie go nie posiada tragedya i dramat ideowy. Ten ostatni znowu jest osobnym poddziałem sztuki dramatycznej: jego postacie są archaniołami, dajmonami cnoty lub zbrodni, dobra lub złego, prawdy albo fałszu«.

Jak echo z czasów dawno zamierzchłych brzmią te słowa idealisty, który naumyślnie czas swój prowokował — czas małości, kompromisów, smutnego realizmu życia codziennego. Ale nie. Krzemiński zbyt jest oświeconym humanitarystą, by nie pojmować konieczności rozwojowych, by na spotkanie przyszłości z kamieniem wyjść w ręku. Woła więc na innem miejscu: »Młodość jest jak wulkan: wybuchnie, zaleje, zasypie, zniszczy — i ostygnie. Jej wybuchy pierwotne uprawiają grunt, jej prace późniejsze przynoszą na tym gruncie owoce. Ideały abstrakcyjne z biegiem lat zniżają poziom swych lotów, stają się coraz praktyczniejszymi, tracą bezwzględność i olbrzymiość, zyskują natomiast statek i cierpliwość... Błogosławionem niech będzie życie, że może być walką, ścieraniem się, burzą. Dobrodziejstwem bowiem rzeczywistem jest

tylko ruch w społeczeństwie, bodziec do poprawy, nawoływanie do czynu... W rzeczypospolitej umysłowej jest miejsce dla wszystkich: i dla największych materyalistów, i dla zdrowego idealizmu i dla szczerego pozytywizmu«... Jednakowoż w teatrze, o który tutaj się rozchodzi, młodości tej prawdziwej, która nawet w dążeniach realistycznych, o ile są głoszone z namiętnością i potęgą, przedstawia żywioł poetyczny, tej młodości nie było, panował repertuar lat ośmdziesiątych, pstry, kupiecki, teatrzyków ogródkowych godny, »Bałucyada« — jak Krzemiński raz doskonale się wyraził... Z rezygnacyą tedy znosił los przygodnego recenzenta, osładzając go od czasu do czasu widowiskiem z repertuaru romantycznego, witając z zapałem poezyę bodaj w sztukach Sudermana.

Jeszcze kilku z tej »starej gwardyi« pisywało w czasopismach, niektórzy wpływ nawet wywierali na pewne umysły, jak n. p. Dyonizy Henkiel, Pytya tajemnicza, Egerya zakulisowa niejednego z uznanych wybitnych pisarzy, bardzo wymowny, lubo mało piszący obrońca starych sztandarów — ale pokolenie to było z pod znaku słońca zachodzącego, idealiści oderwani od życia, przytem ludzie przypadkowo tylko zabłąkani do teatru. Jedyny między nimi — po Kenigu — Wł. Bogusławski oddawał się teatrowi z pasyą, z wyłącznością. I jego należy właściwie do idealistów zaliczać, i on — mimo znacznej giętkości talentu — hołdował tradycyom idealistycznym, sztuce wielkiej, ale... czas był przeciw niemu. Właśnie w r. 1877 musiał Bogusławski ustąpić ze stanowiska reżysera dramatu, z powodu konfliktu z artystami, a właściwie z powodów znacznie głębszych: poziom jego wymogów literacko-artystycznych był za wysoki dla ówczesnego teatru, dla całej ówczesnej »Warszawki«.

III. Krytycy pseudo-realistyczni.

Był to czas, w którym »pozytywizm warszawski« zaczął nosić owoce — nie dla tych, co go zasiali. Propagatorzy jego byli czystej krwi teoretykami, o pobudkach i celach prawdziwie idealnych; życie zrobiło swoje. Rozrosła się, spotężniała klasa mieszczańska, a w niej poza gronem ludzi o szerokich ideach i niesamolubnych aspiracyach, większość stanowiła burżuazya, wczorajsze głodne wilczki, dziś wyznający już tylko »dążność do pasztetu«, obficie skrapianego winem, podniecającego apetyt, a także siłę do mniej lub więcej salonowych flirtów. Celowi temu musiał służyć także teatr, którego pierwszem zadaniem stało się fabrykowanie wesołości, za wszelką cenę, wszelkimi środkami, byle od czasu do czasu okrywanymi liściem figowym morału, byle nie zapominała o drugiej ważnej potrzebie życia: o materyalnych interesach. Zabawa par force pod ochroną ciotki moralności i tendencyjność utylitarystyczna stanowiły główną cechę teatru lat ośmdziesiątych. Tym celom musieli służyć wielcy w pełnem słowa znaczeniu aktorzy i artystki, do tego celu nagięto cały repertuar, w którym królowała sztuka mieszczańska z Zalewskim, Lubowskim, Bałuckim z pośród »swojskich« na czele, tym celom służyła krytyka — także z Zalewskim, Lubowskim na czele.

Prawdziwi pozytywiści z tą orgią płaskości i bezducha nic nie mieli wspólnego. Zemściło się na nich lekceważenie, jakie okazywali sztuce; gdyby się byli zajmowali krytyką artystyczną, sceną, żywiej, goręcej, nie byłaby przeszła w ręce bardzo często niepowołane, w ręce kliki. Tej, a także teatrom warszawskim, obcym pozostał pozytywista idealistyczny Asnyk, bardzo rzadko grywano jakiś utwór Świętochowskiego, lubo tak jeden jak i drugi przy całej słabości dramaturgicznej na wybredniejsze umysły wrażenie wywierają nieskończenie większe, niż wszystkie fabrykaty zawodowych sztukorobów.

Panowie ówczesnej opinii publicznej, tej opinii mieszczańskiej, salonowej, nadającej ton w mieście, której wyrocznią jest *Kuryerek*, ci starali się i zawsze się starają być obrazem przeciętności, chodzącym kompromisem, »z duszy« przemawiać każdemu filistrowi — więc zdala trzymali się od haseł »skrajnych« i wyznawali salonowy katolicyzm, salonowy konserwatyzm, oczywiście połączony z salonowym postępem, na sosie szlachecko-demokratyczno-judofilsko-antysemickim. Ze stanowiska ideowego traktować ich seryo niepodobna, ludzie to przedewszystkiem umiejący »urządzać sobie życie«...

Z obozu pozytywistycznego pochodził, a lubo aktor, do kliki robiącej opinię nie należał Józef Kotarbiński. Jako sprawozdawca teatralny działał głównie w latach siedmdziesiątych; był czas, kiedy w trzech czasopismach równocześnie recenzye z bieżących sztuk pisywał; z wstąpieniem na scenę — 1877 r. — literat musiał ustąpić artyście, temu zaś potem obowiązki reżysera przypadły; nie przestał jednak nigdy żywo śledzić ruchu literatury dramatycznej naszej i zagranicznej, zdawać z niej sprawy, a i kilka większych studyów napisał *(O Makbecie, Królu Lirze, Śnie Nocy Letniej)*. W Kotarbińskim dwie walczyły z sobą dusze: literata-pozytywisty, skłonnego do chłodnych, rozumowych operacyj analitycznych, i aktora z szczególną predestynacyą do deklamacyi estradowej, ról koturnowych, póz bohaterskich z repertuaru romantycznego. Artysta wyrobił w nim zamiłowanie do dramatu w wielkim stylu, do poezyi na scenie, pozytywista wyznaczał temu zamiłowaniu granicę: sprowadzając je do repertuaru poetycko-realistycznego. Z jednej strony był więc niechętnie usposobiony dla poziomych sztuk mieszczańskich, dla wszystkich tych salonowych intryg, bankructw, wiarołomstw, szantaży, skandali familijnych i finansowych, które bezustannie zapełniały scenę, z drugiej — unikał poezyi bijącej ze zbyt głębokich źródeł ducha ludzkiego, wśród mgieł mistycznych

i muzyki niewyrażalnych nastrojów, przemawiającej językiem symbolów.

Gdy walka między »starymi a młodymi« z początkiem lat siedmdziesiątych w najlepsze wrzała, Kotarbiński dął w róg utylitaryzmu i obwieszczał jego panowanie także na scenie; hasłem jego wówczas (patrz str. 7): »praktyczny duch realności... treść użyteczna«. Sprawdzianem tym mierzył długo zjawiska literackie i sceniczne, dopóki artysta nie porywał go wyżej... dalej... zdala od robactwa eleganckiego, co pełzało w sztukach pseudo-realistycznych, ku realizmowi potężnych namiętności a przynajmniej słów wielkich. Ale głębiej iść nie mógł. Wstrzymywał go racyonalizm myślenia i wzgląd na użyteczność społeczną. Podnosi tedy działalność poetycką n. p. Bełcikowskiego; w dorobku jego widzi kilka sztuk, »które, dzięki swym rzetelnym przymiotom, oprą się zapewne zmiennym falom prądów, albo mód literackich, jako stężone w formie dramatycznej momenty naszej przeszłości«; z mnóstwem natomiast zastrzeżeń przystępuje do Ibsena. Nie, jakoby nie uznawał wysokiego jego znaczenia — na to jest literatem zbyt dobrze znającym piśmiennictwo europejskie, ale »nie należy do bałwochwalców Ibsena«... ponieważ »negatywizm... nie licuje z powołaniem teatru, rozważanego ze stanowiska instytucyi społecznej... W teatrze, jak i w sztuce wogóle szukają ludzie syntezy, pokrzepienia, tryumfu szlachetnego idealizmu nad powszednią nędzą żywota. Założenie i stanowisko dzieł Ibsenowskich jest wprost przeciwne naczelnym prądom literatury naszej, która chce koić, podnosić i pokrzepiać« (*Ateneum*, artykuł o Borkmanie).

Z tą poetyką można oczywiście obejmować życia szerokości, ale zbyt głęboko sięgnąć — niepodobna. Najwyższym ideałem — Szekspir. Z biegiem lat okazało się, że przeciwnym biegunem — Wyspiański. Istotnie, zasługą Kotarbińskiego, jako krytyka, pozostanie, że nie przestał nawoływać nad poziomy, że w smutnych dla poezyi scenicznej chwilach

wskazywał zawsze na wielki repertuar Szekspira, Schillera, Byrona, Moliera.

Stanowisko typowe dla utylitarystów ze szkoły pozytywistycznej, starych, jak i młodszych, którzy dotąd jeszcze odzywają się tu i owdzie w prasie warszawskiej. Najgłośniej, bo językiem o staropolskiej wprawdzie czystości, ale więcej niż staropolskiej »jędrności«, przemawia dotąd w tym duchu A. Sygietyński. Poznaliśmy już jego ewolucyę i jej kresy (str. 153—159). Z biegiem czasu niczego nie zapomniał i niczego się nie nauczył. Oschły, bezduszny, do reszty zatracił poczucie szczerości i prawdy, a bakałarzuje bezustannie imieniem »cnoty« obywatelskiej. Kisielewskiego dzieła zalicza do rodzaju *comédie rosse*, utwór tegoż, *Karykatury*, »nie jest dziełem sztuki«, wogóle powodzenie modernizmu tłomaczy się zasadą: *mundus vult decipi*. Ideałem natomiast — Rostand. Pisarz ten, dobrze stylizujący swe utwory, ale w którym od *a* do *z* wszystko jest obliczone na efekt teatralny, w którym niema ani krzty szczerości, on do Sygietyńskiego przemawia: »doskonałość komedyi Rostanda wypływa z szczerości uczucia«... Z osnowy *Romantycznych* tchnie »coś nieokreślenie boskiego, lotnego, skrzydlatego, co podług Platona jest poezyą samą«. Gorszego świadectwa daltonizmu wystawić sobie chyba niepodobna.

Pisywał ok. r. 1880 o teatrze sporo Jan Brzeziński (*Incognitus*); wpatrzone w kanony Sarceya recenzye jego, w eleganckiej, ujmującej formie apelowały do zdrowego rozsądku i domorosłych uczuć estetycznych czytelnika; z powodu np. *Antei* Świętochowskiego sprzecza się krytyk z autorem za jego pesymizm, przeciwstawia mu słowa Don Carlosa; *Ich gebe nichts verloren, als die Todten*, i konkluduje: »nie ma miejsca na poważną filozofię w teatralnem sprawozdaniu, a jeszcze mniej właściwem polem dla niej jest teatr«. Estetyka ta zdrowego gustu trzymała go też zdala od płaskości i trywialności, w którą repertuar coraz bardziej się pogrążał;

z wyrazem wytwornego epikurejczyka umiał krytyk śmiać się na sztuce istotnie dowcipnej, ale już na farsie takiej, jak *Mąż z grzeczności* przyjmuje na siebie odium śledziennika, człowieka o uśpionym humorze etc. — ale śmiać się już nie potrafi. A »gust« publiki stawał się coraz trywialniejszy. Jednakowoż nie ci krytycy wpływ na opinię publiczną w latach ośmdziesiątych do połowy dziewięćdziesiątych wywierali, lecz ci, co najlepiej umieli do czasu się przystosować i na jego nerwach grać. Dziwny to był czas, kiedy opinia milionowego i inteligentnego miasta dawała się wodzić na pasku kilku młodym ludziom, którzy niczem w społeczeństwie się nie odznaczyli, tylko dezinwolturą życiową i sprytem reporterskim; kiedy na czele najwpływowszego dziennika, *Kuryera Warszawskiego*, stał Tadeusz Czapelski, na czele *Kuryera Codziennego* — Antoni Mieszkowski i po swojemu »trzęśli Warszawą«. Obraz ówczesnych stosunków z realistyczną wiernością dał Sygietyński w swojej powieści *Wysadzony z siodła*. Koniec lat ośmdziesiątych i dalsze — byłto czas sparaliżowania wszelkiego życia ideowego w Warszawie, stagnacyi ducha w każdym kierunku; działo się to w dziedzinie kwestyj społecznych, w świecie artystycznym — nastąpiło zniechęcenie po zawodzie, jaki przyniósł konkurs dramatyczny im. Bogusławskiego, młode nadzieje artystyczno-literackie zgasły z *Wędrowcem* Witkiewicza, i z *Życiem*; atmosfera nastała jałowa, myśli i spraw wielkich pozbawiona, zgniła; przesiąkły nią wszystkie twory umysłu, także teatr, także krytyka teatralna. Nastały stosunki, obce prawości, wyższej ambicyi i powadze artystycznej. W świecie teatralnym zapanowały rządy intrygantów i intrygantek, szlachetniejsze aspiracye artystyczne dławiono, traktowano z Tartuffe'owskim uśmiechem. Z *Kuryera Warszawskiego*, który »ton nadaje«, wyrugował Bogusławskiego Kaz. Zalewski i przez lat dziesiątek dyrygował destruktywną robotą; reżyserzy »Rozmaitości«, ulegając presyi »opini publicznej«, obniżali coraz bardziej charakter

sceny do poziomu spekulacyi; spekulacya zagnieździła się i w późne lata kwitła; nieraz bywało, że gdy operetka przygotowywała nową »sztukę«, znajdowali się »recenzenci« i »wzmiankarze« rozmaitych dzienników, którzy już na kilka tygodni przedtem »ubijali« dramat i komedyę poważną, by nie robiły konkurencyi muzie podkasanej. O ile zaś »poważne« sztuki były wystawiane, miał na ich wybór i kierunek wpływ decydujący areopag krytyków, którzy w większej części byli..: autorami scenicznymi; gdy jeden dziennikarz »kładł« dramaty, by zachować publiczność dla operetki, drugi mordował wszystkie sztuki, które w dwa miesiące szły przed jego dziełem. Mówiono wtedy w Warszawie o »syndykacie« autorów, który dla członków zmonopolizował na wieczność teatry warszawskie i nieśmiertelność; faktycznie tak się działo, że kolegujący na Parnasie autorzy, jako krytycy obchodzili się z autorami, należącymi do kliki, bardzo... po koleżeńsku, fabrykowali »naszych znanych«, »kochanych«, o ile to syndykatowi odpowiadało, — największą mając w sercu pogardę, zaś na piórze łzę atramentową dla poezyi, dla sztuki w wieczystem słowa znaczeniu. A wszystko wśród frazesów, pełnych namaszczenia i cnoty, tudzież pod hasłem: *ridendo castigare mores.*

Kazimierz Zalewski, jako krytyk teatralny, pozostawił po sobie pamięć recenzenta, którego przedewszystkiem trzeba czytać zarówno w tekście, jak i między wierszami. Oddalony w czasie i przestrzeni czytelnik ani domyśli się, ile kunsztu jest w każdej jego recenzyi, w tem co mówi i w tem, czego nie wymawia. Pierwszy obowiązek pisarza: uczciwość względem słowa — sprowadzony do pojęć Talleyrandowskich; każda serya jego artykułów to plan kampanii wojennej, słowa jego — sztylety zamaskowane, luki w nich — podkopy. Najpopularniejszy sztukorób lat ośmdziesiątych, autor takich dzieł, jak *Nasi zięciowie*, *Małżeństwo Apfel*, *Oj mężczyźni, mężczyźni*, o ile czuł się dobrze na terenie, na którym

odgrywają się te jego sztuki, o tyle był obcym w świecie uczuć istotnie wielkich, wzruszeń prawdziwie głębokich, w świecie poezyi; wypowiedzieć tego głośno nie można — ale od czegóż słowo, jeśli nie na to, by ukrywać myśl! Po przebudowaniu Teatru Wielkiego, gdy tu i owdzie dały się słyszeć uwagi o potrzebie podwyższenia poziomu repertuaru etc., Zalewski również głos zabrał. Naprzód więc ukłon w stronę możnych i panujących. »Dyrekcya rządowa teatrów zrobiła rzecz swoją (przebudowę gmachu) pięknie, a zwierzchność krajowa uposażyła miasto w salę widowisk i scenę, odpowiadające wszelkim wymaganiom europejskiej publiczności«. Tyle *ad captandam benevolentiam*, ramy są podziwu godne, a w nich co? »Coś pisano, czy mówiono o byronowskim *Manfredzie*. Nie radziłbym robić tego eksperymentu, przynajmniej na początek«. Naturalnie. Romantyzm, poezya książkowa, brak »uczucia scenicznego« itd. On, Zalewski, zresztą nie przesądza, ostrzega tylko. Hm... jest przecie stary Szekspir. No i Fredro, ten młodszy, syn. *Wielkie bractwo* idzie na pierwszy ogień. Wybór trafny i szczęśliwy — czy nie wspaniała inauguracya nowego sezonu w odnowionym domu? Ba, na tem nie koniec. Chwała Bogu. »Obiecują nam *Bawidełko* Lubowskiego i *Protekcyę Dam* Przybylskiego. Dwie nowości oryginalne. Brawo!« I jeszcze raz brawo, gdy sztuczydło jakieś Lubowskiego na scenie się ukaże. Czemu nie? »Autor najlepiej oceni autora, aktor aktora, a wogóle każdy artysta artystę, bo go odczuje i zrozumie. Naturalnie wszędzie przydarzyć się mogą ludzie zgryźliwi i zawistni, ale to już rzecz charakteru i temperamentu, a przedewszystkiem prawości publicysty, którego nie godzi się podejrzywać o uczucia niskie i niegodne, szczególnie u nas, wobec pewnego rodzaju posłannictwa, jakie mają przed sobą prasa i krytyka«. On, Zaleski, do zawistnych nie należy, oddaje więc Lubowskiemu sprawiedliwość; wielki jest Lubowski, znakomity, drobną tylko ma wadę, zamało obmyśla fabułę. Zresztą jaki dowcip, co za

sytuacye, a przedewszystkiem — co za moralność! Tak, to rzecz główna, kamień węgielny, opoka. On nam to mówi, Kazimierz Zalewski; jako autor sztuki: *Oj, mężczyźni, mężczyźni* zna się na tem dobrze. Pełen więc jest oburzenia, gdy afisz przynosi jakąś sztukę z tej dalekiej Północy, gdzie pisarze zamiast obmyślać ciekawe fabuły, szmat życia rzeczywistego lubią rzucać na scenę, w psychologię się zabawiają. Ot, takie np. *Odwiedziny* Edw. Brandesa. Czyż rzeczywiście Dania już tak nisko upadła moralnie, czy też tylko pisarze, nie mający nic wspólnego z nią pod względem krwi i kości, tak kalają tradycye Andersenów? O poczciwe tradycye Andersena Zalewskiemu najwięcej się rozchodzi i serce jego ze smutkiem widziało, jak nietylko z północy jad się sączył w umysły, ale także z Francyi, z tej Francyi, która była tak niemoralną, że rehabilitowała kobiety upadłe, wierzyła w nawrócenie się grzesznic, gdy on, Zalewski, jest na punkcie cnoty niewieściej nieubłaganie surowym. Ale Francya przecie jest właściwą ojczyzną jego ducha... i z niej sączy się już także »brud podwójny: treści i formy« — z teatru Antoine'a...

Takie idee kładł Zalewski w głowy czytelników *Kuryera*, a każdy jego artykuł — to nota dyplomatyczna, każde słowo — posunięcie na szachownicy. Oczywiście dla dobra sztuki polskiej. Pod jednym względem mógł coś dla niej zrobić i nauczać czytelników: pod względem techniki scenicznej. Tę znał Zalewski może najlepiej z pośród wszystkich naszych autorów; nic dziwnego, chodził przecie do szkoły Sardou'a i Dumasa, a przedewszystkiem Scribe'a i wyuczył się doskonale wszystkich tajników r o b o t y. Swoim zwyczajem prędko ten fakt uogólnia i w dobrym zresztą artykule o Scrib'ie wszystkich autorów dramatycznych od sztukoroba francuskiego czyni zależnymi. Któż od niego nie brał: Korzeniowski, stary Fredro, cały świat... Nawet on, Kazimierz Zalewski, ma do starego, który »mogąc zostać wielkim auto-

rem, wolał zostawić wielki majątek«, pewną słabość... Bo też w karyerze dramatopisarskiej »znaleść temat« — to połowa wygranej, »faktura« — druga połowa... A dusza? O tem się nie mówi. Nigdy. Powyższe zalety wystarczają — no, i moralność. Z »młodych« Zalewskiemu najwięcej się też podoba Suderman. *Koniec Sodomy* to arcydzieło bez zastrzeżeń. Budowa doskonała, moralność tryumfuje. Inne modernizmy — brud...

Śladami Zalewskiego kroczył Edw. Lubowski, tylko bez jego sprytu, stylem znacznie nudniejszym, robotą z trudem łataną. I on, naprzód w *Tyg. Ilustrowanym*, potem w *Kuryerze Codziennym*, uważał się przedewszystkiem za kapłana, postawionego na straży moralności, wiary i dobrych obyczajów, i on dbał o prawdę życiową, a rozumiał pod nią najzwyklejszą spekulacyę na widza. Ujęta ona w system, zbudowany na podstawie znajomości psychologii przeciętnego tego widza mieszczańskiego, który za swoje dwa ruble pragnie wieczór spędzić dobrze, będąc mile łechtanym, ale bez zgorszenia publicznego i bez ostatecznej irytacyi, czem jest pesymizm i inne izmy. Jednemu z młodych autorów daje więc Lubowski naukę, by w morale nie żałował kropki nad *i;* szkoda też, że do trzech swoich aktów nie dopisał czwartego, w którym charakter bohatera miałby czas się poprawić — to widza zjednywa. Taksamo zarzuca Kozłowskiemu, że »wziął za przedmiot fakt rzeczywisty, czy uchodzący za taki, mniejsza o to. Ale nie zmienił go stosownie do potrzeb dramatu, wymagającego, aby walka i kolizye, przeprowadzane w nim, toczyły się między charakterami, zasługującymi na współczucie widza, na jego, że tak rzekę, duchowy współudział«. To grunt; krytyk, który jest równocześnie autorem, wie o tem dobrze. Szkoda, że nie wiedział o tem Szekspir, kiedy pisał Macbetha i Ryszardów, ani też Molier i w. i. Wysoka moralność idzie w tych recenzyach w parze z zupełnem kalectwem estetycznem.

Do arystarchów tych przyłączył się był także Antoni Mieszkowski (Puk), typowy reporter, z jego gładkością piskorza, która umie się obrócić w arogancyę dufnego w siłę druku żurnalisty; człowiek bez wyższych aspiracyj, krótki czas swego żywota zapełniający gorączką i senzacyami, jakie gra na arenie publicznej a jeszcze więcej zakulisowej przynosi. Takich reprezentantów dziennikarstwa miała i ma Warszawa mnóstwo; najlepiej im w sferze teatralnej, gdzie wszystkie ich instynkty mogą być zaspokojone.

Dużo recenzyj rozrzucił w czasopismach Maryan Gawalewicz. Główną ich cechą: kompromisowość. Gawalewicz ma więcej wiedzy, niż typowy »pan redaktor« warszawski; studya jego o *Śpiewaku Wiesława*, o *Fr. Zabłockim*, o *Makbecie*, *Antoniuszu i Kleopatrze*, tom jego *Szkiców literackich* świadczą, że salonowy powieściopisarz nie zabił w nim umysłu poważnego; że niezbyt oryginalny w poglądach, nie nowy pod względem materyału zużytkowanego, umie jednak chwytać rysy zasadnicze dzieła i indywidualności, widzieć w nich nietylko to, co na dłoni leży. Głębokie, szczere zamiłowanie, jakie żywi dla teatru, szerszą obejmuje skalę, niż u innych miłośników warszawskich, wpatrzonych do niedawna niewolniczo, bezkrytycznie w Paryż: zna dobrze teatr niemiecki, zajmuje go skandynawski, próbował na deskach amatorskich ożywić nawet starogrecki. Był jednym z pierwszych, co się poznali na znaczeniu teatru Ibsena i jego rodaków. Trafnemi słowy witał ich w r. 1883 (*Tyg. Powszechny*): »Utwory nowszych skandynawskich pisarzy mają w sobie coś z charakteru przyrody tego kraju. Niby świeży, orzeźwiający powiew od morza, co przeciąga wzdłuż skalistych, romantycznych wybrzeży, wieje z nich zdrowy, odmienny jakiś duch, poezyą zaprawiony; jakiś silny męski charakter, śmiały, praktyczny rozum, trzeźwy pogląd na życie i sprawy ludzkie...«

Odczuwa Gawalewicz nowy prąd siły moralnej, twór-

czości artystycznej, a równocześnie przy każdej sposobności głowę musi pochylać przed znanym, poczciwym »białym dworkiem«, porywa go wzniosłość tragików greckich, ale także »rodzimy humor« naszych poczciwych i mniej poczciwych farsistów; pojmuje tragiczny, więc *eo ipso* etyczny światopogląd sztuk Przybyszewskiego, ale ta etyka »nie przekonywa i nie przejmuje aż do głębi, bo piękno i szlachetna wzniosłość jej ucierpieć musiały na tem, że ją autor wydobywa z bardzo brudnego i mętnego źródła«. I tak wszędzie mamy połowiczność, cofanie się przed śmielszą myślą, jednolitą, konsekwentną całością. Takisam ostrożny, połowiczny jest najczęściej jego sposób pisania. O *Luminarzu* Kozłowskiego: »Otóż powiem z góry, szczerze i otwarcie, że rzecz jest dobra, nawet bardzo dobra w szczegółach, w pojedynczych scenach, w epizodach, ale w całości pod względem głównego motywu i pomysłu nie sprawia wrażenia silniejszego, bo pomysł nie jest świeży« etc. etc.

Taki styl jest może na miejscu wobec autorów początkujących, których określać trudno, zniechęcać się nie chce; w odniesieniu do naszych znanych i uznanych budzi w czytelniku refleksye, mocno kwestyonujące właśnie ową zachwalaną otwartość recenzenta. Naogół pozostaje wrażenie obcowania z krytykiem, który na każdym kroku nakazuje sobie kompromisy...

Jeszcze niejeden dałby się wymienić krytyk tej kategoryi, ale galerya typów chyba wyczerpana. Wszystkie one są wynikiem czasu przejściowego i stosunków smutnych, najlepsi z nich do wysokości zadania swego nie dorośli, kilku zapisało się tylko działalnością destruktywną, świadomie zmierzającą do utrzymania stosunków, które scenę warszawską do niedawna czyniły najbardziej zacofaną w Europie, bardziej ekskluzywną, bardziej usuwającą nowe prądy duchowe, niż to czynią konserwatywne z natury swojej sceny nadworne n. p. w Wiedniu i w państwach niemieckich.

I myśl znużona studyowaniem trujących tych kwiatów z bagniska wyrastających, znowu zwraca się do pisarza, który wśród zmiennych losów kolei, w najgorszych nawet warunkach, nie przestał wysoko nosić artystycznego sztandaru teatru, i lubo nie szedł na czele czasu — zawsze umiał nakazywać, bo i sam miał szacunek dla sztuki. W r. 1897 K. K. Zalewski stał się w *Kuryerze Warszawskim* niemożliwym, fejleton teatralny objął znowu Wł. Bogusławski.

IV. Wł. Bogusławski.

Trzydzieści pięć lat recenzentem teatralnym... Przez blisko czterdzieści lat, wieczór po wieczorze, z małymi wyjątkami, zajmować fotel w teatrze i ze skupioną uwagą patrzeć na owe wirowe tańce życia i śmierci, smutku i wesołości, na druzgoczące lawiny fatalizmu i strzelające z czeluści gamy śmiechu, które przedstawiają życie... Na zmagających się daremno z Losem patrzeć półbogów i na mrówki ludzkie, orkanem tanich uciech i marnych złudzeń porwane; bezustannie mieć w uszach spiżowy głos wyzywających Fatum bohaterów i szelest skrzydeł elfów wiecznie od nas odlatujących i chichot bezmyślności zawsze z siebie zadowolonej... Wieczór po wieczorze uciekać od życia, aby spotkać się z tem życiem w postaci skondenzowanej, ukazującej wszystkie miłe błazeństwa młodości, smutne zmarszczki starości, wszystkie klęski, jakie przynosi wiek męski, w zwiększeniu, przejaskrawieniu, z niemocą, która umysł niesmakiem zalewa, z siłą, która gra na wszystkich nerwach, całej uśpionej muzyce duszy każe rozbrzmiewać. Uciekać od życia — i mieć przed sobą to życie w całej brutalnej wyrazistości preparatu od reszty świata izolowanego, czasem przesłonięte tajemniczą, wonną mgłą poezyi, którą najczęściej brudzi

Wł. Bogusławski.

szminka, targa kabotyństwo, rozprasza trywialność wykonania... Uciekać od życia w sferę kontemplacyi, w świat złudzeń, w krainę piękna — aby bezustannie stać w ogniu bojowym, z piórem w ręku staczać wojny, być otoczonym hałasem, wirem i czychającymi z każdego kąta wrogami. Używającym być, conajwyżej dzielić się wrażeniami, a równocześnie szarpać sobie nerwy, rozrzucać kawałami mózg, z punktualnością służbisty być na posterunku, o oznaczonej porze — do usług publiczności, zawsze czujnym, zawsze w towarzystwie wszystkich bogiń artyzmu, a w kontakcie z *profanum vulgus*, zawsze pisać o pięknie, o duszy, o pierwiastkach nieśmiertelności — gdzie? na fali tak niewiernej, tak przemijającej, jak fejleton o egzystencyi jednodniowej...

Aby temu podołać — niemałą trzeba w sobie mieć sumę miłości bezinteresownej, zdolności do entuzyazmu i równocześnie do abnegacyi, sporo, sporo idealizmu...

Wszystkie te cechy znamionują Wł. Bogusławskiego, czyniąc go jednym z przedstawicieli piękna w naszej literaturze, piękna najistotniejszego i nigdy nie więdnącego — piękna ducha... Urąga ono ludziom i wypadkom, bo podkład jego pozostaje szlachetnym i zawsze prawdziwym, choćby wyrazy jego okazały się mylnymi, chwilowe przejawy zawodnymi. Na człowieka składa się najgłębsza istność duszy i wszystkie naleciałości z czasu i przestrzeni płynące; tylko ta pierwsza, ta jaźń wrodzona, jest istotą naszą, podług niej należy mierzyć i sądzić, reszta z falą przyszła i do fali należy. Wł. Bogusławskiego najgłębszą cechą jest idealizm.

Idealizm: wpatrzenie się w jakieś prototypy piękna (dobro jest także pięknem), chęć dostrajania życia do nieśmiertelnych ich linii — siła to olbrzymia, większa od wszystkich potęg realistycznych; bo gdy ostatnie na ziemi przebywają i zmienne są i łatwo się wyczerpują, obejmie idealizm sferę nieskończoną, ani zmierzyć ani wyczerpać się nie da: wieczne źródło doskonałości i doskonalenia się, bo idei i form; wieczne źródło bodźców intelektualnych, sił do realizacyi, zapału serdecznego.

Bogusławski jest idealistą. Poznać to po jego stylu pisarskim, który po trzydziestu kilku latach pracy, nieraz »na kolanie«, w rękach człowieka siedmdziesięcioletniego zachował ton szlachetny, zawsze wysoko nastrojony a bez świadczącego o nieszczerości patosu; pełen powagi i wytwornej prostoty, czasem przyprawiony dobrą domieszką soli prawdziwie atyckiej. Poznać to po wysokiem znaczeniu, jakie przypisuje scenie; frazesów w tym kierunku nie rozsiewa; nie spotkać u niego tych deklamacyj na temat misyi, świątyni, kapłaństwa, jakie regularnie przy pewnych okazyach, albo i bez okazyj wygłaszają najczęściej ci, co najmniej je odczuwają; kochający — w przedmiot miłości poprostu wierzy, bez rozumowań, bez motywów, na mocy nieprzepartego nakazu wewnętrznego, wierzy i służy mu i pragnie tylko dobrze mu czynić: Bogusławski stara się też o jedno, o co krytyk starać się może: by teatr był artystyczny, wszechstronnie artystyczny, artystycznie dobry. I w tem jego pojęciu artyzmu najwyższy idealizm. W dążeniu, w nastroju, nie w treści konkretnej.

W treści tej — Bogusławski, wpatrzony w prototypy sztuki wielkiej, umie się liczyć z chwilą, więcej nieraz z chwilą, niż z czasem. O, nasze stosunki, stosunki cywilizacyi współczesnej, uczą człowieka być skromnym! Jeżeli się żyje w ognisku cywilizacyi, gdzie co krok o wzniosłość ociera się trywialność, jeżeli tem ogniskiem jest Warszawa, gdzie wznio-

słość jest wzbroniona a śmieszna trywialność szeroko rozpościerała się przez sześć wieczorów w tygodniu — człowiek prędko stałby się mizantropem, gdyby nie miał w sobie wielkiej dozy filozoficznej wyrozumiałości i pobłażliwości. Bogusławski toleruje tedy nawet farsę; z anielską cierpliwością przesiedział niezmierzoną ilość wieczorów w teatrze, kiedy głupstwo wywracało swe koziołki i puszyło się i panoszyło w sposób, który z początku jest zabawny, ale z czasem musi irytować, nareszcie do pasyi doprowadzić. On jednak równowagi nie tracił, farsy traktował bodaj ze stanowiska hygieny, umiał uśmiechać się dyskretnie, a chwilami nawet ożywić się, rozgorączkować, z naprężonymi słuchać i patrzeć nerwami: kiedy budził się w nim prawdziwy teatroman, kiedy poza sztuką uderzała go inna część teatru: aktor, kiedy tym aktorem był Żółkowski, nieśmiertelny Żółkowski, jedyny aktor, któremu Bogusławski przyznaje miano genialności, a który tę genialność wykazywał najczęściej w niegodnych wspomnienia sztuczydłach, najczęściej w francuskich... Idealista jest zrezygnowany wobec konieczności bytu, rewolucyonizm nie leży w jego temperamencie, ale nie przestaje mu nigdy przyświecać gwiazda wieczysta, ale w duszy nie przestaje grać tęsknota nieskończona. »Repertuar nasz jest tak biedny, tak upokarzająco wobec innych scen ubogi« — wzdycha z żalem... »Repertuar francuski!« mówi innym razem. »Talenta naszej sceny wyrabiały się na płodach obcego pióra!« Znawca, obdarzony nerwem prawdziwie teatralnym, umie i w tym repertuarze odkryć pewne zalety. »Chociaż Scribe — czytamy (*Siły i środki*, 27), którego Dumas syn tak trafnie i charakterystycznie nazwał Szekspirem chińskich cieniów, nie zostawił w literaturze śladów godnych utrwalenia, nie można mu dwojakiej odmówić zasługi: wydoskonalenią optyki teatralnej, nadającej pewną złudną plastyczność tym nikłym zjawiskom latarni czarnoksięskiej i wytworzenia całej generacyi aktorów, którzy z taką sztuką owe

chińskie cienie w ciało przyoblekać potrafili...« Nie wystarczają jego smakowi także kierunki pseudo-poetyczne z połowy XIX wieku: »zarówno z pod cudnego wiersza Wiktora Hugo, jak z pod zręcznych wiązadeł maszyneryi starszego Dumasa, który był Scribem dramatu, wychyla się, jak jądro z takiej lub innej łupiny... melodramat...« Zwykle dobrze odróżnia Bogusławski wielką sztukę od imitacyi, gest estetyczny od treści, skrzenie się poezyi od ducha głębokiego; krytycznie traktował tragizm utworów Rapackiego, wobec powszechnych zachwytów nad *Monną Vanną*, on tę sztukę skwalifikował odrazu, jako »zwyczajny dramat romantyczny«, co mu nie przeszkadza rozumieć Maeterlincka i przeciwstawić go np. autorowi *Martwego miasta* słowami: »D'Annunzio jest niepospolitym artystą i w tem się różni kardynalnie od Maeterlincka, który ma nawskroś religijną naturę«. Dusza idealisty odczuwa głęboko wielką poezyę i zmuszona liczyć się z wymogami dnia — tembardziej tęskni, i zdarza się nieraz, że błędny ognik, szczególnie na swojskiej grzędzie, za zbliżający się brzask jutrzni poczyta. Ha, »jesteśmy urobieni z materyału naszych marzeń!« wzdycha Szekspir.

Idealizm Bogusławskiego ma jednak specyalną pewną cechę. Jest akademicki. Dobrze to czuć, że krytyk nasz patrzył na śmierć mnóstwa marzeń, siedzi na ruinach, dość ma burzy i wstrząśnień. Wpatrzony jest zawsze w najwyższe prawzory piękna i dobra, ale państwo Platona jego wzrokowi przedstawia się, jako kraj wieczystego święta, gdzie przebywają cienie, błogosławione uroczystym spokojem. Dosyć ma walk, dosyć dysonansów. Pragnie harmonii.

Nie oznacza to bynajmniej, jakoby Bogusławski należał do tych zwolenników miłego spokoju, którzy z natury są obdarzeni szczęściem płytkości, zamykają się z lubością w ciasnej skorupce, otulają watą i poza sobą nie przeczuwają nawet otchłani. Umie on sięgnąć w głąb duszy, poza siódmą skórę bohaterów i bohaterek, dostrzegać ukryte przed

okiem tragedye krwi, poza niemi — procesy bardziej jeszcze poplątane i zagadkowe. Gdy biedny *Woźnica Henschel* Hauptmanna pada, Bogusławski widzi, że »tajemnica konfliktu... zdaje się być pogrążoną głębiej, aż tam, gdzie kończą się myśli jasne i rwą się powikłane sploty fizycznych skłonności z moralnemi zasadami, a gdzie rozpoczyna się sfera głuchych przeczuć i bezwiednych dusz poruszeń, gdzie Dobro i Zło, prawie niezależnie od temperamentowych pobudek, kryją się, niby jakieś nieuchwytne pierwiastki natury ludzkiej. Występują one do walki w duszach Henschla i jego żony, między którymi rozgrywa się w realistycznych małomiasteczkowych ramach idealna *Tragoedie des Unbewussten*«. Podobnie dostrzega Bogusławski perspektywy najdalsze, jakie wielkie dzieło sztuki odsłania. Nawet w *Złotem Runie* Przybyszewskiego czuje »przypływ tej kosmicznej potęgi, po którym zostaje wrażenie przygniatającego wszystko i wszystkich fatum — i to wrażenie ma coś pokrewnego z wzruszeniami, jakie wywiera tragedya grecka...« Wyższy nad pospolitość jest idealizm Bogusławskiego, ale tak czynniki wrodzone, jak i wpływy czasu i otoczenia stawiają pewne granice nietyle lotowi jego duszy, ile rozumowaniu; nietyle odczuciu jego, ile sferze woli.

Idealistom prawdziwym, naturom kontemplatywnym, aż nader często brak instynktu inicyatywy praktycznej, brak tego rzutu w chaos życia, który rozdziela żywioły, hypnotyczną siłą jedne przyciąga, łączy, organizuje, drugie w odmęt strąca. Bogusławski w swoich występach twórcą, odkrywcą i organizatorem nie był. Próbował nim być, jako reżyser, jako pisarz nie był człowiekiem walki, afirmacyi stanowczej, kierunku; nie zapuszczał się też zanadto w nurty czasu, nie szukał, nie wydobywał nowych talentów; brał te dzieła, które z kraju i zagranicy przychodziły już z pewną marką. Cała literatura zapoznanych, literatura poetów, wyprzedzających swój czas, odtrąconych, wyklętych, lub poprostu nie przyję-

tych »do wiadomości« przez tych, co robią znakomitości: przez reporterów stołecznych, cała ta kopalnia nieraz wspaniałych wśród rudy brylantów, także Bogusławskiemu pozostała obcą. W naturze jego przeważa pewien konserwatyzm, odnoszący się z nieufnością do wszelkich fermentów, do wszystkiego, co burzy piękną linię estetyczną. Inaczej zapewne byłaby się ukształtowała dramaturgia Bogusławskiego, gdyby w teatrze, do którego uczęszcza, grywano nietylko *Mazepę*, ale i prawdziwie wielkie, najoryginalniejsze Słowackiego dzieła; nietylko farsistów i rozmaitych »pseudo« francuskich, lecz także Alfreda de Vigny, a bodaj Villiers de l'Isle Adama; nietylko trzy-cztery zbanalizowane sztuki Szekspira, lecz i jego najpotężniejsze arcydzieła, a także poprzedników, a także prawdziwego Ibsena, Strindberga, Maeterlincka i najzdolniejszych ich komparsów... A cały niezmierzony repertuar tragików starożytnych Grecyi, Wschodu? W ciasnych urobił się formach duch Bogusławskiego; stara się on je przebić, i nieraz istotnie podziwiać należy jego oczytanie szerokie, jego interesowanie się mnóstwem kwestyj, jego znajomość wypadków czasów ostatnich, ale są to »wypadki« w znaczeniu zanadto oficyalnem, zanadto salonowem, zanadto akademickiem. I taki pokost ma cała jego kultura. Wszystko w niej wyrównane, zaokrąglone, doprowadzone do linii estetycznej, do wyrazu klasycznego. Ideałem Sienkiewicz. Wielbi go też Bogusławski bezgranicznie, z *Quo vadis* spływa nań »krzepiąca otucha i ożywcza pociecha...« Antytezą Zola: »filister o krótkowzrocznem spojrzeniu, p. Homais z jego aptekarską analizą moralnych pierwiastków cywilizacyi«. Ze zdziwieniem czytamy potem, że »arcydziełem literatury powszechnej zostanie *Germinal*, a *Pogrom* będzie na zawsze typowym tworem wielkiego talentu Zoli«, który w tem dziele jest »Homerem rozkładu«. Jakto — Homer i filister? Duch Germinalu i p. Homais? Ostatecznym wyrazem kultury akademickiej: stosunek Bogusławskiego do Ibsena. Idealista, wierzący w ja-

kąś *harmonia praestabilita,* esteta, wymagający przedewszystkiem linii pięknych, wzdrygać się musi przed tym obrazem rozdarcia, przed tym wielkim znakiem zapytania, jakim Ibsen jest dla kultury współczesnej; staje też przed ponurym starcem z północy z grozą, z lękiem pewnym: »Podobnie jak Maeterlinck, tylko innymi sposobami, wnosi Ibsen do twórczości suggestyę i to, co w wiekach średnich nazywano *obsessio,* a na co mamy tylko niedokładnie rzecz malujący wyraz o b l e g a n i e. Jestto wynik wrażenia, powtarzającego się dopóty, dopóki nie opanuje stopniowo wszystkich naszych władz i nie sparaliżuje ich pragnienia, pod ciężarem jakiegoś wspomnienia, oczekiwania, trwogi. Taką trwogę, takie przerażenie po mistrzowsku nad swoją publicznością rozpościera Ibsen, suggestyonista niezrównany i stosujący, jak mało kto, środek oblegania, *obsessio*«.

Wrażenie z tragedyi tak sformułowane daje się sprowadzić do pytania o wiele szerszego: czy tragedya ma charakter optymistyczny, czy pesymistyczny; czy działanie jej jest krzepiące, czy deprymujące.

Pytanie stare, rozmaicie przez teoretyków traktowane. Nie chodzi jednak o to, co estetycy, ale co twórcy o tem mówią, o światopoglądy chodzi wielkich dramaturgów. I ich mowa jest podzielona, u jednego i tego samego poety sprzeczne nieraz znajdujemy poglądy. Słowacki, zsyłając grom na głowę Balladyny, jest optymistą, wierzy w moralny porządek świata, działa »krzepiąco«; Lila Weneda kończy rozpaczą, blask wiary i nadziei jest tam bardzo słaby. Szekspir w niektórych dramatach wymierza bohaterom sprawiedliwość, gdy jednak gwałtowny a szlachetny Otello morduje niewinną Desdemonę i sam też ginie; gdy nad siwą głową Lira najsroższe szaleją wichury — kara, padająca na winnych, jest zadośćuczynieniem zbyt słabem wobec wymogów optymizmu. Nowoczesna sztuka jest pod tym względem usposobiona fatalistycznie, kir rzuca czarny na ludzi i wypadki, żadnych

nie przepuszcza promieni. Gdy królewna Maleine ginie uduszona; gdy *Ślepcy* niepowstrzymanie idą ku morzu, które ich z pewnością pochłonie; gdy w ostatnim akcie *Tkaczy* rozlega się salwa strzałów i stary, wierzący Hilse ginie, musi widz zwątpić w Opatrzność. I zgrzytem tym kończy najczęściej swe sztuki Wyspiański — (na zwycięstwie prawa moralnego zbudowana natomiast dramaturgia Przybyszewskiego).*)

Bogusławski jest idealistą, wierzy w odwieczne idee sprawiedliwości i dobra, którym bieg rzeczy ziemskich jest podporządkowany. Poetykę z tego światopoglądu wysnuł i na długo ustalił Schiller; podług niej los druzgocząc — powinien zarazem podnosić; wyższa sprawiedliwość dziejowa, idea moralna powinna wszędzie tryumfować. Jest tedy optymistą — i tym ostatecznie musi być idealista akademicki, jak Bogusławski. Nie może się tedy oprzeć depresyi na sztuce Ibsena, nie może tego uczucia uważać za estetyczne, uważa je tylko za *obsessio*... Powstaje tedy przeciw całemu Ibsenowi, którego logika musi mu także być obcą, uważa go tylko za »przejściowego«, prorokuje, że z całej jego działalności pozostanie tylko poeta *Wojowników, Pretendentów* dla sceny, pozostanie *Cezar i galilejczyk* do czytania, kilka postaci kobiecych i jako całość — *Nora*... Wobec nieprzepartej hypnozy, jaką Ibsen ze sceny przecie wywiera, odwołuje się Bogusławski do praw teatru, w *Upiorach* widzi tylko efekty szpitalne, nakoniec wprost Sarceya przypomina apelem do zdrowego rozsądku...

Jest w tej walce, wydanej przez Bogusławskiego Ibsenowi, zanim ten właściwie przybył do Warszawy, dużo nieporozumienia. Czy poeta norweski istotnie działa deprymująco? Jeżeli się chce *Upiory* traktować ze stanowiska moralności, to raczej potwierdzenie one przynoszą idei ładu etycznego; wszak poeta głosi tu poprostu etykę starego zakonu: złamanie

*) Nader ciekawe w tej sprawie roztrząsania w *Aesthetik des Tragischen* Johannesa Volkelta.

praw moralnych przez porucznika Alvinga i jego żonę, żyjącą z nim bez miłości, mści się na nich samych i na synu. Prawo więc moralne podniesione do potęgi, do fatum. I nie wszystkie dzieła kończą się pod wrażeniem przygniatającem. W muzykę melancholijną, łagodną, kojącą rozpływają się ostatnie akordy *Eyolfa*, *Gdy my umarli zmartwychwstaniem*... Fragmentarycznie traktuje Bogusławski Ibsena i niesprawiedliwie — ale ostatecznie wierny jest swojej naturze. Czystej krwi idealista, na gruncie warszawskim przetworzony w dramaturga akademickiego, nie może przejąć pierwiastków zbyt rewolucyjnych, burzących stare wartości, ukazujących zamiast linii estetycznej — wszystkie bolesne konwulsye dzisiejszej cywilizacyi...

Stąd stosunek między Bogusławskim a »młodymi« naprężony. Duch akademicki czuje się przez burzliwe fale atakowany, zatapiany, lubo osobiście nikt przeciw niemu nie steruje — czas tylko w innym zdąża kierunku. Stąd w artykułach jego ostatnich niejednokrotnie wyrazy zgryźliwe, tony zaczepne. Łagodnie ocenia atak sceniczny na »młodych« Palińskiego, nadużywając już sztukę swego pięknego słowa: »Czas — pisze — krytycznem okiem wejrzeć w ten świat spazmatycznych megalomanów, fabrykujących w knajpie nowoczesną sztukę z ekstaz samouwielbienia, z »widzeń« erotycznych i alkoholicznych halucynacyj; czas zobaczyć komedyancką szminkę na twarzach tych »wizyonerów«, wpatrzonych lubieżnie w »straszną tajemnicę« spraw płciowych i potęgujących w sobie »przeraźliwą słodycz« miłosnych kontemplacyj »rozkoszną grozą« rozpamiętywań o śmierci; czas spotkać się za kulisami tej podrobionej tragedyi twórczości z bohaterami jej i bohaterkami, śledzić artyzm, z jakim *ils se font une tête*; czas dostrzedz jak się na ich podobieństwo stroi cały tłum komparsów: gimnaziści, piszący w peryodzie mutowania sonety o »zawodach życiowych«, pensyonarki w okresie fizyologicznego dojrzewania żądne »uświadomienia«; niedokończeni studenci, z nierozpoczętemi »dzie-

łami«, dziewice w secesyjnem uczesaniu i młodzieńcy w dekadenckim kostyumie, szukający w sztuce swobodnego rozwoju swej »seksualnej indywidualności«... i t. d. i t. d. — Zadużo żółci — niekoniecznie słusznie wylanej, bo nietylko »młodzi« tak grzeszą, a całkiem niepotrzebnie przelanej — bo któż, u Boga, tych młodych tak u nas rozpieszcza i pobłażaniem lub chwalbą demoralizuje! Najmniej oni sami... Potrzebaż Palińskich, potrzebaż bardziej gorzkich prawd nad te, jakie swym kolegom i rówieśnikom wypowiedzieli Kisielewski, Nowaczyński, a przedewszystkiem ten, co żelazo rozpalone do miejsc zakażonych przyłożył — autor *Wesela*? Bogusławski nie może jednak opanować rozgoryczenia — częsta, ach, jak częsta tragedya idealisty, który czuje, że prawo życia bierze górę nad wytworami jego ducha, że prototypy Platońskie usuwają się w mgły, a rzeczywistość szuka nowych dróg...

Czy do innych, istotnie jemu wrogich celów?

W chwilach, kiedy nie słucha polemik jałowych na temat »dekadentów« z jednej, »mydlarzy« z drugiej strony — w chwilach, gdy powierza się wrażliwości swej duszy prawego artysty, inne słyszy głosy, inne ma widzenia. Wówczas, czytając *Śnieg* Przybyszewskiego, czuje, że »idzie ku nam przez scenę szeroki wiew, wytwarzający naokoło bohaterów niezwykłą atmosferę czystości«...

»Bądźmy sprawiedliwi!« woła wówczas — i idealista znowu ukazuje nam szlachetne swe oblicze. I przypominają się słowa, które pisał był przed laty (*Siły i środki*, 277): »Sztuka, zarówno jak moralność, rozpoczyna się zawsze na nowo dla każdego pokolenia, bo każda generacya wymaga odrębnego zaspokojenia swoich instynktów piękna i dobra. Taką już jest natura ludzka, że ją wzruszają nierównie silniej dzieła i rzeczy teraźniejsze, choćby mniej doskonałe, niż dzieła i rzeczy przeszłe, choćby doskonalsze. Poczucie piękna w pokoleniu, wykształconem estetycznie na wzorach wyłącznie z przeszłości, będzie zawsze słabszem, niż w generacyi,

która karmiła wzrok bodaj mniej skończoną, ale współczesną sztuką.«

A najmłodsi dzisiejsi — wcale nie negują pięknych dzieł przeszłości. Wszak wielbią sztukę jedną — jedyną, nieskończoną.

I nie negują też, że żywot, spędzony w usługach tej sztuki, z całą miłością, dobrą wolą, bezinteresownie, choćby niejednokrotnie w sprzeczności z dążeniami generacyj nadchodzącej, że żywot taki jest także rzeczą artystycznie piękną, dostojną...

V. Moderniści.

Atmosfera, przesiąknięta więcej aktoromanią, niż »teatromanią«, na którą pewni Zoile warszawscy się skarzą, prawdziwych walk i przesileń kierunków artystycznych nie znała. Bogusławski był anti-ibsenistą przed właściwem dojściem Ibsena do Warszawy, ale nie błagał Boga, jak Sarcey, by mu dał dożyć jeszcze chwili, kiedy ten obrzydliwy, duchowi narodowemu obcy skandynawczyk zostanie z jego grodu zupełnie wyświecony; na przedstawieniach sztuk Hauptmanna nie było tych awantur, demonstracyj i kontr-demonstracyj, co w Berlinie np. na premierze *Przed wschodem słońca*, gdzie z pośród publiczności bezustannie się podnosiły protesty, a do lekarza, który na scenie pojawił się był z termometrem w ręku, z parteru ktoś wyciągnął obcęgi połogowe, z okrzykiem: *Bitte auch das, Herr Kollege!* Najwięcej wrzawy ze strony zacietrzewionych krytyków i histerycznych wielbicielek wywołał Przybyszewski, ale także nietyle, co np. we Lwowie, gdzie sławetni rajcy żądali od rady miasta usunięcia z teatru jego sztuk, których nie znali, do osądzenia których nie mieli kwalifikacyj, ale które niemniej raziły delikatne ich sumienia.

Wśród gderań jednych, letnich zapałów drugich, nowe sztuki zaczęły się ukazywać w teatrze, a miasto blisko milionowe miało dosyć publiczności, by zapełniać widownię, dosyć nerwowców, by odczuć pewne »dreszcze«, nietyle jednak kultury wyrobionej, by okazać wyraźne sympatye i ciążenie, zrozumienie to pełne, które każe pewne myśli przeżywać, pewne uczucia asymilować, powiększać swoją duszę. Dotąd jest Warszawa pod względem artystycznym miastem o fizyonomii, na której rzadko pojawia się wyraz surowej powagi wobec szczerego głosu Duszy, chętniej — wyraz zadowolenia, gdy »romantyzm« prezentuje się w kostyumie malowniczym, z fanfaronadą Rostanda, a najczęściej — zachwyt radosny nad farsą lubieżną.

Między krytykami kilku zaledwie się znalazło, którzy zrozumieli nowe dążenia artystyczne i starali się drogę im torować. Od kilkunastu lat stoi na strażnicy, nadsłuchując głosów z Europy, Gabryel Kempner, recenzent *Przeglądu Tygodniowego*. Zamiłowaniem do teatru i powagą w traktowaniu go przekracza charakter częstego u nas dyletanta; zawsze *á jours* scen zachodnich, w bezustannym kontakcie z wielką falą kultury, odczuwa doskonale jej drgnienia i krytycznie umie osądzać, co ona niesie. Nawołuje bezustannie do szczerości, do głębi; wytrwale zwalczał blagę i kabotyństwo sztukorobów swojskich, Przybyszewskiemu chwali »wprowadzenie czynników nieświadomości na scenę polską, obok pogłębienia tematu«; zwolennik dramatu psychologicznego, widzi w nim zbliżenie nas do dusz dotąd nam obcych, *eo ipso* — czynnik humanistyczny, nie daje się jednak przekupić gestowi realistycznemu i frazesowi psychologicznemu. Zamało indywidualny w sposobie pisania — wywiera na swoich czytelników wpływ rzeczywiście kształcący.

Z miłością o sztuce i literaturze pisze Wł. Bukowiński. Rozmarzony poeta, o niezbyt wysokim locie, z wielką zato dozą ciepła serdecznego, zdobywa się często na wyraz

szczerego entuzyazmu, na łzę współczucia, na ogień oburzenia. Na dnie jego artykułów i recenzyj gra nuta społeczna, tęsknota za rajem utraconym, poryw ku jutrzniom wschodzącym, a sztuka, to promienie tych słońc, które na razie jeszcze chmurami są okryte. Nawołuje przeto do rozpraszania chmur, do zwalczania kłamstw, brudu, ciemności — do opromieniania życia. Nawołuje do torowania drogi młodym, młodości, zapałowi, szczerości, sile. Nieokreślony trochę w pojęciach, w nastroju zawsze szlachetny, zawsze w państwo duszy wiodący...

Z dużym kapitałem wiedzy literackiej, z piórem o szerokim rozmachu, z temperamentem człowieka walki, rozpoczął był w Warszawie działalność literacką Wł. Rabski. Przybył z Poznania, gdzie wydawał czasopismo, będące postrachem dewotek i junkrów polskich, i gdzie dla garstki młodych był chorążym postępu i odrodzenia; poza dramatem *Ascety*, w którym czuć *Sturm und Drang* młodości, poza dramatem drugim, w którym również drga wysoki ton konfliktów etycznych, miał za sobą szereg dzielnych artykułów przeciw marazmowi i obskurantyzmowi wymierzonych i artykułów literackich, poświęconych przeważnie teatrowi.

Na gruncie poznańskim były ich idee istotnie nowe, rewolucyjne. Przesiąknięty atmosferą literacką kawiarń berlińskich z czasów ok. 1890 r., hołdował Rabski bezwzględnemu realizmowi, był przeciwnikiem poświęcania prawdy dla idei. Surowo zganił Zalewskiego *Jak myślicie*, gdyż »sztuka należy do kategoryi utworów, określonych w języku francuskim wyrazem *cas de conscience*. Nie lubię tej scenicznej kazuistyki, bo w pogoni za senzacyjną kwestyą gubią autorzy po drodze zmysł obserwacyjny i prawdę życiową«. Prawda! Hasło, którem wszystko, co młode i żywe w Berlinie rozbrzmiewało, grzmiało też z artykułów Rabskiego, jest ideą przewodnią jego studyum o Hauptmannie (*Przegl. Pozn.* 1894); prawdy nie rozumie jednak w znaczeniu naturalistycznem,

Wł. Rabski.

na to ma zbyt silny nerw sceniczny; zbytnia drobiazgowość, ciągłe zwracanie uwagi na kropkę nad i — razi go; »najwyższem przykazaniem sztuki dramatycznej jest i pozostanie: uproszczenie typu«. W podobnych uwagach znać nie poetę, nie badacza środowiska i psychologa, lecz przedewszystkiem znawcę tajników sceny, trafne ujęcie jej perspektywy i fizyologii. Zmysł psychologiczny krytyka poznajemy tutaj, gdy charakteryzuje autora *Tkaczy*, jako »wspaniały krzyk miłosierdzia (powinno być: litości!) nad czeluścią nędzy, dziką a w prostocie swej potężną muzyką namiętności ludzkich?« Równocześnie przemawia jeszcze z krytyka młodość, bojownicza, wyzywająca, dufna w moc i ideę swoją, i ona to każe mu spoglądać z pogardą na Vockerata z *Samotnych*, jako na charakter słaby, a apoteozować *Uryela Akostę*.

Romantyzm ten długo nie trwał. Na gruncie warszawskim okazało się, że idee, bardzo śmiałe i przełomowe w Poznańskiem, tutaj w społeczeństwie zróżniczkowanem, które już od 30 lat miało Świętochowskiego, czerwień swą dawno już zatraciły; że aby być przewódcą, potrzeba czegoś więcej nad rozmach stylistyczny, zdolność pisania artykułów. Także w dziedzinie krytyki artystycznej.

Pozostał Rabski jednym z pisarzy, który ma zawsze okno na Europę otwarte. To, co pisał o Ibsenie, d'Annunziu

etc., lubo mało oryginalne, przerasta poziom artykułów, do jakich dziennikarstwo warszawskie czytelników swych przyzwyczaiło. Nie otwiera nowych horyzontów — oryentuje się w istniejących, nie zapełnia ich stęchlizną, ni kadzielnicą; nie przynosi roztrząsań teoretycznych o sztuce wogóle, dobrze zwykle ujmuje sztukę daną, za sam puls, i w żywem zobrazowaniu odczuć ją nam daje. A co się stało z hasłem prawdy? co z prądami rewolucyjnymi? — Nie służyłem — pisze Rabski w *Kuryerze Warsz.*, objąwszy posterunek teatralny po Wł. Bogusławskim w styczniu 1902 — »nie służyłem nigdy żadnej doktrynie, nie byłem nigdy sekciarzem sztuki. Jedynie w zdrowym eklektyzmie upatruję zadanie krytyki i w jakiejkolwiek formie odezwie się piękno dramatyczne, witać je będę z zapałem. Ale niechaj to będzie piękno szczere i piękno dramatyczne, bo dramat to nietylko literatura, to sztuka sama dla siebie, odrębna i na własnych, indywidualnych prawidłach oparta. Nie rozumiem sztuki dramatycznej bez piękna literackiego, ale znam cudowną literaturę w dyalogach, która jako dramat jest robotą martwą. Dramatem jest *Edyp*, dramatem *Hamlet*, dramatem *Zbójcy*, *Hanusia*, *Budowniczy Solness*, nawet *Złote runo* i *Wnętrze*, ale dramatem w istotnem tego słowa znaczeniu nie jest ani *Ifigenia na Taurydzie*, ani *Natan der Weise*, ani *Biała gołąbka*. Tamte — to sztuka dramatyczna w najróżnorodniejszych formach i stylach, trzy ostatnie to tylko literatura w formie dyalogowej«. Zdrowy więc eklektyzm, jako zasada, a ustrój specyalnie sceniczny, jako forma. Jedno i drugie bezwarunkowo uprawnione — a przecie dalekie od wysokiego poziomu krytyki. A gdzie indywidualność krytyka? A jakże przy pomocy eklektycyzmu ująć nowe, wyłaniające się idee, a zmysłem scenicznym mierzyć świeże, z uznanych konwencyj wyłamujące się formy artyzmu?

Dla Warszawy, która nie zna twórczości Wyspiańskiego, szczytami repertuaru nowoczesnego były sztuki Przybyszewskiego. Co w nich uderza Rabskiego najwięcej? Oś ich —

»niewinność tragiczna«, i — faktura. »Nie zaciekawia« go psychologia głównych figur, bo nic nowego autor nie pokazał, jego postacie — to właściwie czarne charaktery, rezonerzy starego stylu etc. Natomiast podziwienia godnem jest wirtuozostwo Przybyszewskiego, który »zna tajemnicę hypnotycznego dyalogu, umie wyprężać struny i zrywać je w strasznym rozdźwięku, umie tak wyzyskiwać momenty oczekiwania, niepokoju, przeczucia, wizyi mistycznej, że widz ulega tej mocy czucia dramatycznego, poddaje się władzy autora, jak opętaniu«.

I nic więcej?

Twórczość Przybyszewskiego przy całej swej jednostronności, jest jedną z form wielkiej rewolucyi, jaką przebywa dramat współczesny w Europie: z realistycznego staje się idealistycznym, daje konstrukcye czysto psychiczne, uginające się pod brzemieniem winy, w nich zaklętej. Dramaty-to duszy, i to jest im wspólne z dramatami Wyspiańskiego, d'Annunzia etc., to prowadzi w prostej linii do dramatu klasycznego. Otwiera się stąd bezkresny kraj widnokręgów kosmicznych, które odczuł, ukazuje nawet, Wł. Bogusławski. Rabski woli jednak kierować się eklektycyzmem i względami na technikę...

I tak zawsze.

Jako sprawozdawca teatralny — wyborny. Nikt tak dobrze, jak on, w dwanaście godzin po przedstawieniu nie odtworzy wrażeń inteligentnego widza, z werwą, z życiem, bez ciasnoty parafialnej, bez ustępstw dla salonowej gawiedzi. Czasem podyplomatyzuje, — nazwie często jednak rzecz po imieniu; sztukę Stan. Kozłowskiego, dla którego od lat miał anielskie pobłażanie, odeśle nareszcie do teatru ludowego; w *Małych duszach* dostrzeże: że »nawet w logice i uprawdopodobnieniu bajki wyskakuje co chwila znak zapytania«; dla publiczności nieoceniony, najczęściej bezstronny i rozumny informator. A przecie — gdyby się zebrało sto fejletonów

teatralnych, które ogłosił, niewieleby mówiły. Nie pozna nikt po nich, że żyjemy w czasie dosyć ciekawym, kiedy w sztuce dokonywa się przełom wagi wielkiej, że walczą ze sobą stare formy z nowemi, a z mgieł i bolów wyłania się dramat nowy. Nie poznać po nich, przez jak ciężkie walki przechodzi sztuka, nie wskażą one drogi, bo tej nie torują, brak im myśli przewodniej i miąższu własnego. Nie wieje z nich miłość wielka, a bodaj nienawiść wielka, uczucia tylko w międzywierszach grają i niedomówionych słowach, nie znać w nich ognia, chryzmatu, dostojności Sztuki. Brak im entuzyazmu do jakiejkolwiek Idei.

Miał być sternikiem duchami napełnionej łodzi — jest dobrym, bardzo dobrym mieszczańskim dziennikarzem.

Kilka jeszcze talentów pojawiło się w ostatnich czasach w Warszawie, odbijających korzystnie od szarych rutynistów i mniej lub więcej banalnych, mniej lub więcej polityką reklamy zajętych sprawozdawców. Np. Bolesław Lutomski, umysł poważny, na wielu polach publicystyki czynny, o ciężkiem jednak piórze, zamało indywidualnej i skoncentrowanej myśli; do teatru idzie zawsze z ładunkiem idei, a ze słabo napiętą wrażliwością estetyczną. Z młodszych odznaczali się śmiałem słowem, bijącem w zmurszały repertuar, podnoszącem nowe wartości, nowe piękności — Stefan Popowski, Adam Grz. Siedlecki. Od niedawna drukuje sprawozdania teatralne Jan Lorentowicz. Autor rozrzuconych po czasopismach kilkunastu obszernych studyów nad nowszą literaturą francuską, od pisarzy paryskich przejął styl giętki, wykwintny, zdolność wżycia się w dusze cudze, bardziej nawet skomplikowane i przeciwstawiania się im z spokojem, z chłodną ironią. Pod chłodem tym kryje się szczery społecznik, zakapturzony idealista, który w szkole świata nauczył się przeciwnika usuwać lekkim gestem, rany dotkliwe zadawać elegancką szpadą, zachwyt wyrażać bez słów wielkich. Tensam charakter noszą też jego artykuły teatralne.

Najwięcej z pośród młodych zwraca na siebie uwagę Stan. Brzozowski, umieszczający od r. 1902 recenzye i studya teatralne w *Głosie*. Znamy już tego pisarza — i jak wszystko, co z pod jego wypływa pióra, tak i rzeczy o teatrze silnie są indywidualne. Jeden z rzadkich u nas teoretyków, rzuca zawsze swe wrażenia na tło podkładu filozoficznego; w sztuce jest nim, jak wiemy (str 207) prawda i jedność przeżycia. Teatr wyraża ją specyalnym, własnym sposobem: środkiem ekspresyjnym teatru jest żywy osobnik ludzki, jako zbiorowość tych gestów, zmian, postaw w wyrazie twarzy, głosie mowy etc., za pomocą których dusza ludzka może być urzeczywistniona. Brzozowski jest zwolennikiem nieubłaganej logiki tych wyrazów; osoby działające powinny mówić tylko to, co wynika z ich charakteru i sytuacyi, nie zaś — ze względu na nastrój etc., jest też przeciwnikiem symbolizmu, uważając go za uchylenie się, cofnięcie przed trudnością. Niezmierzonem źródłem dramatu jest konieczność, ciążąca nad duszą: »w naszej epoce konieczność ta przedstawia się przedewszystkiem w postaci druzgocącej mocy, z jaką dokonują się w duszach przewroty duchowe, albo też w postaci stawianego ucisku praw (?) współżycia ludzkiego«. *(Teatr współczesny i jego dążnosci rozwojowe. Głos, 1903).*

Nie zdaje się, jakoby Brzozowski istotę nowego lub — jego zdaniem — wyrabiającego się dopiero stylu teatru nowego uchwycił należycie. Cała jego filozofia i technika teatru doskonale się da pogodzić z dramaturgią dotychczasowego teatru psychologiczno-realistycznego. Dlatego nie ma zmysłu dla symboliki, ani dla teatru Wyspiańskiego, przedstawiającego w Europie najwyższy szczyt teatru istotnie nowego: idealistycznego, czystej mowy duszy, która wobec niedostateczności języka, do posługiwania się nastrojem i symbolami jest zmuszona.

Jako sprawozdawca ma Brzozowski zmysł sceniczny trafny i wysoki szacunek dla sztuki. Z pogardą pisze o fal-

syfikatach artystycznych (tytuły niektórych jego recenzyj: *Cielęce zachwyty; Sztuka przyjemnego drzemania; Etyka chlewka);* dzieło mierzy napięciem i jednością jego duszy, doskonale odczuwa poezyę.

Gdyby Warszawa tylko repertuar miały inny!

VI. Kraków.

W innych warunkach, niż w Warszawie, rozwijały się teatry w Galicyi.

Krakowski datuje czasy swego odrodzenia od r. 1865, kiedy entrepryzę powierzono Adamowi Skorupce; artystycznym kierownikiem, potem cichym wspólnikiem został Stanisław Koźmian, który w r. 1871 wziął przedsiębiorstwo teatralne we własne ręce i prowadził je do r. 1885.

Czas jego dyrekcyi zapisał się niewątpliwie pięknie na kartach dziejów teatru polskiego. Koźmian podniósł scenę krakowską na wyżyny europejskie — tak pod względem repertuaru, jak i doboru personalu i stylu gry. Entuzyasta na punkcie teatru, był wpatrzony w wzory najpopularniejszych wówczas praktyków teatralnych: Laubego, Dingelstedta, i podobnie jak oni przesiadywał całymi dniami w teatrze, wszystko miał na oku, niestrudzony był w urządzaniu prób i udzielaniu wskazówek, znakomicie znał i kierował fakturą teatralną; równocześnie podnosił repertuar, nie dopuszczając tej jednostronności, którą grzeszyła Warszawa.

Ale Koźmian był także publicystą politycznym, przewódcą wpływowego stronnictwa — i ten piętno swoje wycisnął na całej jego działalności.

Jednym z pośrednich wpływów dyrekcyi Koźmiana był niedorozwój krytyki teatralnej w Krakowie. Przez długie lata miał Kraków jedno tylko pismo codzienne: *Czas*, i jeden mie-

sięcznik: *Przegląd Polski;* Koźmian był obu tych pism współredaktorem. Ktokolwiek w tych pismach pisywał, był towarzyszem partyjnym; pisywał-li recenzye Kłobukowski czy Szujski, Tarnowski (przygodnie) lub ...sam Stan. Koźmian — drobne tylko plamy mogli na słońcu teatralnem znajdować. Krytyka swoich miała jedno tylko zadanie: wszystkich chwalić; przeciwne pisma — o ile te się zjawiały — były więc także usposobione tendencyjnie: często apriorycznie ganiły. Odbijało się to szczególnie w prasie lwowskiej. Pewne pisma kampanię prowadziły przeciw dyrektorowi Koźmianowi, aby trafić stańczyka, *Gazeta Narodowa* systematycznie atakowała teatr krakowski, ponieważ redaktor jej, Jan Dobrzański, był jako dyrektor sceny lwowskiej, konkurentem — i »Krakowowi« o ile mógł dokuczał: zabierał mu aktorów, intrygował. Głównie dla polemiki z Dobrzańskim, zaprowadził był Koźmian w r. 1871 literacką część na odwrotnej stronie *Afisza* teatralnego, gdzie nie przebierając w słowach atakował wszystkich przeciwników a swemu teatrowi bez żenady najhałaśliwszą robił reklamę. Z sztuką nic to nie miało wspólnego.

A przecie nie ulega wątpliwości, że sceną kierował nietylko teatroman, lecz także polityk Koźmian. Kochał teatr, ale także idee swojego stronnictwa i scenę oddawał im w usługi. Znać to w motywach, którymi się aż nazbyt często kierował, układając repertuar.

Podobnie, jak historya pod piórem dziejopisarzy »szkoły krakowskiej«, jak literatura dramatyczna, podług idei Szujskiego (p. str. 4—5), tak scena podług Koźmiana miała być *magistra vitae*. Żelazna dyscyplina stronnictwa narzuciła swe zasady i cele także Melpomenie.

Czytając zbiór recenzyj teatralnych Koźmiana (*Rzeczy teatralne*, 1904), trudno się oprzeć myśli: do jakichż śmieszności i bezsensów nie prowadzi zaślepienie stronnicze, doktrynerskie, ludzi skądinąd rozumnych i trzeźwych. Recenzye te wydano w formie książkowej w przeszło ćwierć wieku

po ich napisaniu, złagodzono je w tem wydaniu i poprawiono znacznie — na każdym kroku wykazują jednak ciasny, utylitarno-partyjny punkt widzenia autora. Od człowieka tak szczerze, zapamiętale kochającego sztukę i literaturę dramatyczną czekamy wrażeń i refleksyj czysto artystycznych; te są jednak ukryte głęboko na dnie, albo objawiają się w formie zupełnie banalnej; to, co Koźmian pisze n. p. o Fredrze, Szekspirze, nie przekracza znaczenia przyzwoitych artykułów, które każdy średnio zdolny dziennikarz potrafi napisać; w swoim żywiole jest krytyk, gdy schodzi na teren polityczno-społeczny. I tylko z tego terenu wyrastają myśli, które można uważać za zasadnicze, za przewodnie w jego działalności — innej nici przewodniej w całym tym wyborze artykułów teatralnych Koźmiana nie widać. Trawestacye mamy tu wszystkich programowych idei, któremi autor karmił czytelników *Przeglądu Polskiego* i *Czasu*, echa głośnej *Teki*. Introdukcya zupełnie szczera: »Nic nie odstręcza bardziej i słusznie usposobień niepospolitych od teatru, jak przesadne mniemanie o jego znaczeniu, jak fałszywe, a zbyt często obłudne stawianie go na równi ze świątynią i z zakładami wyższego rzędu duchowego. Teatr przecież był, jest, i nie przestanie być jednem z jej szlachetnych upodobań« (V.). Więc sztuka dla sztuki? więc teatr nie należałby nadal do zakładów »wyższego rzędu duchowego«? Tak... u wszystkich może narodów... ale nie u nas, w naszych warunkach, gdzie trzeba służyć... służyć. A w jaki sposób? Oczywiście artyzmem. Koźmian praktyk był lepszym, niż teoretyk, wszak on wprowadził na scenę *Konfederatów* Mickiewicza, mnóstwo dzieł Słowackiego, którego dramatów nie może jednak nie nazwać »chorobliwymi«, komedye Szekspira: jednemu i drugiemu bruździ jednak polityk, człowiek partyi, — i ten uważa za obowiązek przy każdej sposobności lać wodę na głowy rozpalone, rewolucyjne, przeciwdziałać anarchii polskiej, ośmieszać, wydrwi-

wać, dyskredytować demokracyę, liberałów i t. d. Do tych celów nagina repertuar, nagina swą krytykę. Dla tych celów wystawia w krótkim czasie raz po raz szereg sztuk specyalnych: *Obce żywioły* Fredry-syna, *Wuja Sama* i *Rabagasa* Sardoua, nawet *Rycerzy* Arystofanesa z szaf bibliotecznych wyciąga. O aktualność mu przy tem chodzi, nie o sztukę; o interes stronnictwa, nie o interes artyzmu. Z jaką lubością rozpisuje się o »greckiej politycznej komedyi«, przy której inscenizacyi pomagał mu Szujski i której »wznowienie i przedstawienie przed ziomkami może dla nich być nie bez zastosowania i pożytku«; z jakim zachwytem pisze o fabrykatach pamfleciarskich Sardoua, lub o lichej sztuce Fredry-syna, któremu z rolą moralizatora najmniej chyba było do twarzy. Każdą satyryczną myśl podkreśla, każdą śmieszność niesympatycznej figury uwydatnia, każdy atak obcego autora sprowadza na grunt polski, na stosunki krakowskie, na głowy niemiłych sobie demokratów, pozytywistów, demagogów, bezwyznaniowców i t. p. grzeszników. Tendencyjność odbiera mu wszelką miarę artystyczną i dziś ze zdziwieniem czytamy, że znakomity znawca teatru paszkwil Fredry-syna uważa za wielki dla sceny narodowej »wypadek«, że sztuczydła Sardoua jednym tchem wymienia wraz z nieśmiertelnem arcydziełem Beaumarchaisa; z uśmiechem czytamy, jak rozsądny człowiek, biorąc asumpt z pamfletu Sardoua na yankesów, rozdziera szaty nad tem społeczeństwem dzikiem i szalonem, któremu niechybny grozi upadek, gdyż Sardou wykazał, jak na dłoni, że »nie opiera się na określonej zasadzie duchowej, na żadnej dogmatycznej religii, na żadnej wierze ustalonej... puszczone jest samopas i rządzi się tylko swojemi zachciankami, namiętnościami, żądzami«. Pocieszamy się jednak: »Wrodzone uczucie zachowawcze nie pozwoli Europie dojść do ostateczności amerykańskich!« (82). Tasama nareszcie tendencyjność zaślepia Kozmiana tak dalece, iż pod niebiosa wynosi sztuki Anczyca — nie *Kościuszkę*, lecz aktualno-społeczne,

w których »szlachta ukazuje się zawsze i wszędzie jakby opromieniona poezyą Zygmunta Krasińskiego«; »ludowe obrazy Anczyca przedstawiane będą dopóty, dopóki istnieć będzie teatr polski!« prorokuje Koźmian. Jak prędko rzeczywistość proroctwu jego kłam zadała!

Stronniczość, polityka przyćmiewały sąd Koźmiana, który zresztą i tutaj okazuje się praktycznym znawcą teatru; z politycznego stanowiska ocenia sztukę często, rzadko jednak z literackiego: z reguły decydującym u niego wzgląd czysto teatralny; w rozbiorach dzieł pojedynczych czuć poza tendencyjnością praktyka; każdą postać utworu widzi, widzi jej stosunek do drugiej, widzi ją w sytuacyach określonych, oblicza ich działanie z perspektywy, ich końcowy efekt. Literacko bardziej pogłębione były artykuły o premierach dzieł znakomitych, wyszłe z pod pióra Szujskiego, Tarnowskiego, ale rzadkie i — literackie. Tak oni, jak ich następcy, nie przestali oczywiście liczyć się ze względem przedewszystkiem utylitarnym. Ten pozostał w konserwatywnym *Czasie* miernikiem, tradycyą, który i dalej zatruwa życie artystyczne w Krakowie. Obowiązuje starych i młodych. Jest najpoważniejszym probierzem w rękach patryarchy znawców świata teatralnego, Karola Estreichera; wielce zasłużony, jako kronikarz scen polskich, jako zbieracz materyałów dziejowych i niezliczonego mnóstwa przyczynków biograficznych, operuje jednak w sprawach bardziej artystycznych pojęciami z artyzmem nie mającemi nic wspólnego; tendencyjność jest w piśmie systemem. Przebija się w stanowisku, jakie *Czas* zajmuje stale wobec pewnych utworów Słowackiego, Wyspiańskiego... Tendencyjność — to jedyny stały punkt w płynnej fali recenzentów teatralnych, zmieniających się często, co znowu nie dopuszcza wyrobienia się kierunku i indywidualności... Najczęściej spoczywa fejleton teatralny w rękach dyletantów, między którymi przeważają zawodowi dziennikarze. Pisał tu Tetmajer pierwsze u nas studyum o *Legio-*

nie. Czasem zabłąka się tu pisarz z innej sfery, jak np. profesor prawa, Stanisław Estreicher, który tu napisał kilka poważnych, subtelnych fejletonów o sztukach Słowackiego (1898—1900), albo drugi profesor prawa Wł. L. Jaworski, który rozprawił się z *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego, imieniem niejako stronnictwa polemizując z dziełem poety, jako z artykułem politycznym, wyrażając rozmaite zastrzeżenia i przestrogi przy gruntownem niezrozumieniu strony artystycznej, kończąc życzliwą radą, że kto już był na sztuce, niechaj nie idzie poraz drugi słuchać dramatu. Z reguły jest referat teatralny polem doświadczalnem dla amatorów, między nimi mało prawdziwych miłośników i entuzyastów teatru, o czem świadczą bodaj częste ich zmiany. Są jednak między nimi jednostki o wysokiej kulturze artystycznej, emancypujące się z nacisku tendencyjności, i te od czasu do czasu fejletonowi teatralnemu dziennika wyższą nadają wartość.

Po latach chaosu i bezbarwności nadszedł był czas, kiedy życie teatralne w Krakowie znowu silnem ozwało się tętnem. Było to w czasie wystawienia nowego gmachu teatralnego, ustąpienia następcy Koźmiana, Jakóba Gliksona, i objęcia dyrekcyi w świeżym przybytku przez Tad. Pawlikowskiego (1893). Około *Czasu* skupiło się było kilku młodych pisarzy, dla których nietylko polityka, lecz także sztuka była wielką rzeczą; ruch umysłowy był w Krakowie, dzięki *Związkowi literackiemu*, dość żywy; z zagranicy nadpływały świeże prądy literackie: Ibsen, Suderman, Hauptman; można było tedy w fejletonach się spotykać z krytykami o większej inteligencyi świadczącemi i większej miłości do teatru, niż ta, do której publiczność dotąd była przyzwyczajona. Erudycyą w rzeczch wielkiego repertuaru odznaczały się fejletony K. M. Górskiego i wytwornością, która często przemieniała się w wytwornisiostwo; wielkie poszanowanie dla sztuki nie przeszkodziło mu jednak bez wielkich ceremonii obniżać poziom pewnych utworów Słowackiego (*Ksiądz Marek*). Męskie,

zdecydowane były fejletony Rudolfa Starzewskiego; on też najwięcej stosunkowo z pośród młodych rozsypał w nich uwag o sztuce ogólnych, teoretycznych. Sąd jego samodzielny wyrabiał się powoli. Wobec nowych kierunków artystycznych odrazu zajął stanowisko widza sympatyzującego, nie odrazu jednak mógł się pozbyć uległości dla starych formuł estetycznych: uważał np. że *Futro bobrowe*, to »artystycznie z pewnością jeden z najmniej wybitnych utworów Hauptmana«; przyczyna? kompozycyi sztuka nie ma; jest tylko »szereg obrazów, mogących przesuwać się *ad infinitum* — brak zupełnie kresu, punktu, konkluzyi«; mamy tu echa starej poetyki, którą zwycięzki pochód nowej sztuki, w niemałej mierze sam Hauptman (*Floryan Geyer*, *Tkacze*) zupełnie obalił. Z czasem akceptuje Starzewski wszystkie zdobycze artyzmu »najmłodszych«, wobec idei nowoczesnych zajmuje stanowisko wytwornego intelektualisty, (charakterystyka Ibsena, *à propos Oblubienicy morza*, jako anarchisty duchowego!), uznaje wysokie znaczenie, poetyczność, a w pewnych wypadkach nieodzowność symbolu symbol — powtarza za jednym z autorów francuskich, »jest wykładnikiem prawdy, tłómaczeniem jej szerszem i zrozumialszem, niż określenie suche i nagie. To, co w nim jest niejasnego, płynnego, rozwiewnego, to właśnie nadaje mu znaczenie i doniosłość. Prawda bowiem przekracza zawsze granice, jakie zakreślić możemy z całą ścisłością. Zmniejszamy ją więc i okrawujemy, aby mogła zmieścić się w naszych dokładnych formułach. W symbolach odnajduje ona swoją szerokość. Symbolizm bowiem to wyobraźnia, dodana do rozumu«.

Tak idąc śladem ewolucyi sztuki współczesnej, Starzewski wżył się w nią zupełnie, pogłębił jej tajniki i jeden z pierwszych stał się zdolnym do odczucia i rozumowego ujęcia twórczości St. Wyspiańskiego. Rzecz jego o *Weselu* jest jedną z najbardziej godnych uwagi, jaką w tym przedmiocie

napisano. Teatr nowoczesny — podług niego — stoi na rozdrożu między teatrem realistycznym, który malował życie czynami, a idealistycznym, chcącym malować duszę. Ostatni szuka dla siebie środków, techniki nowej; wszystkie dotychczasowe próby w tym kierunku są kompromisami. *Wesele* — to dramat skrajnie idealistyczny, z klasyczną jednością czasu i przestrzeni; kompozycya jego jest konstrukcyą ideową, a aktorami i czynami są myśli i uczucia, wyrażone w widomych kształtach. Mimo to dużo tu jeszcze szczerb, podlegających krytyce: żywe, doraźne wrażenia wzrokowe nie pokrywają się jeszcze z idealną linią psychiczną. Gdzie — w czem? tego Starzewski nie umotywował, twierdzi tylko, że typ dramatu idealistycznego nie jest jeszcze stworzony, twierdzi tak po *Legionie*, który w literaturze powszechnej jest wcieleniem dramatu idealistycznego z tego stanowiska tak skończonem, jak *Parsifal* Wagnera. *Wesele*, podług krytyka, nie jest tedy skończonem dziełem artyzmu, ale w swoim rodzaju dziełem najwybitniejszem w twórczości młodego pokolenia polskich poetów dramatycznych.

Punkt widzenia pod względem estetycznym mniej czysty, więcej liczący się z podkładem tendencyi — autora i własnym, zajmował w swoich krytykach Ignacy Rosner. I on był na gruncie krakowskim jednym z pierwszych znawców nowej sztuki, jednym z najinteligentniejszych jej interpretatorów; zachwycając się pięknem, zawsze podkreślał jeszcze inne czynniki, raz płynące z Francyi, z neochrystyanizmu Pawła Desjardinsa i innych, to znowu z interesów narodu. Starzewski traktował dzieło sztuki objektywnie, jako przejaw psychiki artystycznej, Rosnerowi to nie wystarczało: szukał w niem także karmu dla serca. Doskonale np. rozumie Ibsena i rolę jego we współczesnej kulturze określa, jako »zrewolucyonizowanie ducha ludzkiego«, akcentuje jednak potrzebę stosunku między poetą a światem bardziej serdecznego, bliskiego; »żyjemy — pisze — wśród ekspozycyi no-

wożytnego dramatu społecznego, w czasach wzmożonej walki idei z interesem, jednostki z warunkami bytu. Stąd Ibsen budzi entuzyazm i oburzenie. Ale sądząc świat złym, spróchniałym, Ibsen nie czuje dla ludzi litości, nie wnosi do walki ze stosunkami ani trochę miłości, prawda rodzi u niego pogardę i nienawiść. W tem jego słabość i dlatego Ibsen budzi niezadowolenie«. Z tego samego podkładu wypływa rzecz Rosnera o *Wyzwoleniu*. Wobec orgii tępości umysłowej i estetycznej, jaką to dzieło w prasie wywołało, krytyk streścił nasamprzód myśl jego przewodnią — subjektywnie, bardzo subjektywnie; podług interpretacyi Rosnera — walka Konrada z Geniuszem, to bunt »przeciw tej narodowości, która o przeszłość oparta, z grobów wyrastając, dusi żywego człowieka«, gdy Konrad całym żarem swej duszy pożąda Polski żywej... I w tem tragizm — spotęgowany jeszcze przez to, że Konrad »musi kupować pomoc ludzi, którzy go nie rozumieją« — klas niehistorycznych, i którzy, gdyby go zrozumieli, opuściliby go... Krytyk oschle i stanowczo zakłada *veto* w imię faktów życia: bo »żaden naród nie da sobie odebrać swej historyi — a choćby chciał, nie zdoła, bo ona nie jest poza nim, lecz w nim«.

Kto ma słuszność — to ostatecznie kwestya socyologii; zaznaczywszy odrębne swe stanowisko, Rosner oddaje bezwzględny hołd artyście. Zarzuty, stawiane jego poezyi, znajduje identycznymi z zarzutami, jakie młodemu Mickiewiczowi stawiał Dmochowski; pochodzą one zawsze z braku zrozumienia u starszego pokolenia dla nowej techniki; »wszak ze wszystkich kryteryów starości najpewniejszem jest nierozumienie sztuki współczesnej«. W Wyspiańskim zaś technika symboliczna jest nowa, i nawet przy stylizowaniu kategoryj myśli narodowej świetna. »Pod względem koncepcyi tematu, celu, *Wyzwolenie* stoi na wyżynie, na której rozgrywają się najdonioślejsze zagadnienia narodu, jednostki, na poziomie *Nieboskiej komedyi*, której jest znowu antytezą zupełną«. Mimo

to ostatecznie krytyk odrywa dzieło sztuki od utylitaryzmu życiowego i nie pisząc się na stronę ideową, korzy się przed wzniosłością: *Onorate l'altissimo poeta!*

Do szeregu recenzentów *Czasu* należał przez pewien czas także Lucyan Rydel. Artykuły jego odznaczały się szeroką skalą kultury i mało osobistym tonem odczucia artystycznego. Gromił płytki, bezcelowy repertuar, nawoływał bezustannie do sztuki wielkiej, starał się ją zawsze zrozumieć, lubo nie zgadzała się z indywidualnością jego, jako poety. Stąd pewne wahanie w tonie, gdy chodzi o dzieła »skrajne«, ale wysoka kultura artystyczna zawsze w Rydlu zwyciężała; z okazyi np. sztuki Przybyszewskiego należycie wytłómaczył czytelnikom różnicę między ślepem Fatum starożytności, które ludzi wbrew ich woli pchało do złego, a potem za to złe karało, i między motorem tragicznym Szekspira a fatalizmem Przybyszewskiego, który polega na druzgoczącej mocy miłości, pojętej jako potęga kosmiczna i mszczącej się za zdeptaną a wewnętrzną sprawiedliwość rzeczy. — »Chorobliwość«? — woła wobec płynących zewsząd zarzutów Rydel. »To słowo słyszy się ze wszech stron, kiedy mowa o *Złotem Runie*. Niech i tak będzie, choć ocenienie dzieł literackich ze stanowiska hygieny wydaje mi się trochę dziwne: hygieniczne pierniki i hygieniczne tutki do papierosów — na to zgoda, lecz dlaczego sztuka ma być hygieniczna?«

Obok tych kilku recenzentów o wysokiej inteligencyi i własnym stylu — cały szereg mniej lub więcej sprytnych dziennikarzy, umiejących mniej lub więcej zręcznie sfabrykować fejleton... Jak zresztą w innych czasopismach.

Ze stanowiska utylitaryzmu obywatelskiego traktowana jest sztuka w *Nowej Reformie*. W pierwszych latach istnienia pisma pojawiały się od czasu do czasu cięte recenzye Włodz. Stebelskiego, wytwornego i często oryginalnego Miecz. Pawlikowskiego, raz nawet Asnyk podzielił się z czytelnikami

wrażeniem, jakie z podniosłej jego duszy wydarł krzyk umierającej dla idei Rzymianki: *Fete, non dolet!* (sprawozd. z *Aryi i Messaliny* Wilbrandta, pod inicyałami *D. S.*). Z reguły dzierżą tu pióro recenzenta dziennikarze, dla których kwestye estetyczne na drugim i trzecim stoją planie, a na pierwszym — zdrowie społeczeństwa. Typowym rezultatem staje się np. artykuł o *Hanusi* Hauptmana, w którym sprawozdawca A. Kleczkowski, pisał: Szekspir »daje zawsze we wszystkich utworach zdrową myśl, ideę podnoszącą, uszlachetniającą, wprowadzającą na wyższe szczeble, z których na fale życia się spogląda, gdy tymczasem w utworze Hauptmana pomimo użycia tylu potęg zaświatowych, życie przedstawia się, jako marna, zła, bolesna konieczność, a zgon, jako jedyne upragnione wyzwolenie. W tem tkwi szkodliwość, w tem moralna trucizna utworu, której nie łagodzi, nie osłabia podniosłość nastroju, czystość pobudek«.

Od szeregu lat reprezentuje w *Nowej Reformie* malarstwo, literaturę i teatr Wł. Prokesch. Piszą jeszcze w Krakowskich czasopismach o teatrze: w *Czasie* — Konrad Rakowski, w *Naprzodzie* — Maryan Jastrzębski, w *Przeglądzie Polskim* — Feliks Koneczny, w *Krytyce* — Jan Sten. Niektórzy z nich mają coś do powiedzenia...

VII. Lwów.

W gorszych o wiele warunkach rozwijał się teatr we Lwowie. Poznaliśmy już dzieje tej instytucyi, która jak piłka przechodziła z ręki do ręki, zdana na łaskę i niełaskę przedsiębiorców, dyletantów bez głębszych studyów artystycznych, z domorosłą estetyką łączących frazes zawsze obywatelski, zawsze sanitarny, zawsze swojski — a zawsze zależny od prądów, wiejących w operetce i w teatrach nad modrym

Dunajem. Od r. 1881—83 był teatr pod dyrekcyą Miłaszewskiego, 1883—86 kierował nim Dobrzański, 1886 — Celina Dobrzańska i Stan. Niewiadomski, 1887—1890: Wł. Barącz, 1890—1896: Miecz. Schmidt, 1896—1900: Ludwik Heller i Jul. Bandrowski. Co te nazwiska mówią dla sztuki, jakie oznaczają indywidualności artystyczne?

Jedno natomiast wskazują: jest między nimi kilku dziennikarzy. Dziennikarzem był Dobrzański, dziennikarzem Schmidt; to zupełnie wystarczało, aby dzienniki konkurencyjne zajmowały wobec teatru stanowisko zasadniczo nieprzychylne, w stylu czysto lwowskim atakując regularnie dyrekcyę, kierownictwo artystyczne, repertuar. Recenzent bywał z reguły odgłosem artykułu wstępnego; dziennik redaktora-dyrektora wszystko w czambuł chwalił, organ konkurencyjny wynajdował plamy nawet na słońcu. Publiczność tą wojną w czasie pokoju bawiła się — i dalej uczęszczała na farsy i operetki, dając upadać bez pardonu sztukom Słowackiego, Blizińskiego, nie wyrabiając wśród inteligencyi miejscowej żadnego stylu. Recenzenci »zasadniczo« obruszali się i dalej prowadzili politykę. O wyrobieniu się krytyki artystycznej w tych warunkach nie było mowy.

W wielkiem mieście zawsze znalazło się kilku młodych ludzi, przejętych entuzyazmem dla teatru. Jedni zajmowali się sztuką, inni zakulisowemi sprawami, jednemu z nich Bron. Zawadzki udowodnił, że inteligentne swe wynurzenia o Szekspirze odpisuje dosłownie z autora niemieckiego, inny systematycznie, latami całemi, przemilczał nazwiska sobie niemiłe — tak, że czytelnicy na ten dziennik skazani, nie wiedzieli o ich istnieniu.

W latach ośmdziesiątych pisywał recenzye, ostatnie w *Kuryerze Lwowskim*, Bol. Czerwieński, tchem poetyckim owiane, badające poważnie nowe prądy z zachodu płynące; ideową stronę podkreślał z zapałem Bolesław Spausta. Najświetniejsze pióro z pośród ówczesnych »młodych« miał

Włodz. Stebelski. Gdy mu się pisać chciało, skrzyło się ono brylantami dowcipu, świetnemi myślami. Teatr kochał — sztukę prawdziwą, szczególnie Słowackiego, uwielbiał. Gdy przedstawiano poraz pierwszy *Horsztyńskiego*, zabrał głos w sprawie uzupełnienia, dokonanego dla sceny przez jednego z literatów. »Czy tragedya kończy się w ten, czy też w ów sposób — pisał Stebelski — rzecz to mniejszej wagi, byle tylko nieskażoną została etyczna prawda sztuki i duchowa fizyognomia jej bohaterów«. Głębszego wykształcenia krytykowi nie dostawało, poezyę jednak odczuwał — na bruku lwowskim osamotniony z tą miłością, *rara avis*. »Na sobotniem przedstawieniu *Horsztyńskiego* — pisał po premierze — było niepełno, a na niedzielnem pusto. Okoliczność ta zaprawdę degustuje (!) do poważnego traktowania sztuki dramatycznej i nikt nie będzie miał prawa wystąpić przeciw dyrekcyi teatru, jeżeli jutro na scenę wprowadzi słoniów i orangutanów. Niemcy przepadają za tingel-tanglami, ale odbywają także zbiorowe pielgrzymki do Bayreuthu; u nas widocznie wygasł zapał do arcydzieł poezyi narodowej a pietyzm dla jej wieszczów stał się czczym wyrazem. Skarlała generacya dzisiejsza żenuje się stroju świątecznego a najbardziej przypada jej do gustu negliż buduarowy; kto rozmiłowany jest w narkotycznych wyziewach knajpy, ten unika czystego powietrza świątyni«.

Takiemi narzekaniami rozbrzmiewała krytyka stale, we wszystkich dziennikach, aż znalazł się między recenzentami jeden, który zawołał, że krytyka pierwsza powinna się uderzyć w piersi i zawołać: *mea culpa!* »Ona pierwsza — wołał Alfred Nossig, obejmując obowiązki recenzenta w *Ruchu* (1887) — powinna podjąć się powolnej, trudnej, ale zaszczytnej pracy około podniesienia poezyi dramatycznej i sceny, oceniając przedstawiane sztuki, bądź to zagraniczne, bądź swojskie, w sposób objektywny i umiejętny, usuwając wszelką płochą i jałową subjektywność; wprowadzając przez

sądzenie surowe i poważne rygor wśród autorów... popularyzując główne momenta nowożytnej teoryi i krytyki dramatycznej przedewszystkiem dla pożytku szerszej publiczności, która z nielicznymi wyjątkami niema miary dla objektywnej oceny utworów dramatycznych i gry aktorów«.

Wszechstronny umysł Nossiga zajmował się i pracą również w tej dziedzinie; wydał też kilka urywków z teoryi eposu. Racyonalistyczny, nie dowierzający twórczości bezwiednej, starał się ujmować je w żelazne karby kanonów, gdyż »historya dramatu poucza nas, że ile razy w życiu narodów nastawała epoka dojrzałej, klasycznej twórczości, tylekroć w gronie poetów dramatycznych ustalał się system reguł i przepisów, odnoszący się do budowy sztuki i poszczególnych scen, do sposobu przeprowadzania charakterów, do zazębiania motywów i stopniowania efektów dramatycznych; system, który miasto krępować twórczość, zaopatrywał ją w narzędzia o wypróbowanej potędze«. Sam pisząc w *Ruchu*, potem w *Kuryerze Lwowskim*, niedaleko odbiegał od konwencyj, ustanowionych przez dramaturgię Freytaga.

Nawoływania podobne pozostawały bez echa. Dzienniki i stronnictwa całe staczały boje o dyrektorstwo Barącza, nadeszły smutne czasy dyrekcyi Szydłowskich; krytycy prowadzili wielką politykę przed i za kulisami, a i później, gdy stosunki się poprawiły, kultura artystyczna małe zrobiła postępy. Ewolucya artystyczna, przez jaką przechodzi Zachód, tutaj nie była zasadniczo rozumianą — operetka wystarczała, Suderman reprezentował modernizm, weryzm włoski Rovetty i Bracca był już dla zgnuśniałych umysłów za radykalny. Zdarzał się krytyk poważniejszy, jak pełen erudycyi Stan. Schnür-Pepłowski, któremu jednak pył biblioteczny wzrok przed nowszemi zjawiskami życia zasłaniał; zdarzał się młodszy, jak Antoni Chołoniewski, który miał poczucie stylu literackiego, wobec zmagających się prądów literackich odrzucał typ utworów Zalewskiego, co »nie przekroczyły nigdy ani na

chwilę granic konwencyonalnej mieszczańskiej komedyi, nie umiały dopatrzeć się w życiu niczego więcej ponad banalne konflikty tuzinkowej opinii publicznej i tuzinkowej etyki, ponad nieśmiertelną zdradę małżeńską, bankructwo finansowe i kwestyę nielegalnego pochodzenia« — a ze zrozumieniem pisał o nowych horyzontach, wskazanych sztuce przez Ibsena, przez goniących za efektem jaskrawym, ale wstrząsających głęboko werystów włoskich.

Dużo można było obiecywać sobie po pierwszych wystąpieniach krytycznych Stanisława Womeli. Widać w nich było, co w świecie dziennikarskim jest najrzadszem i najcenniejszem: dążenie do samodzielności, zrywanie z przyjętymi szablonami. Młody autor nie chodził drogami utartemi; np. wobec klątwy, rzucanej nad Pełtwią powszechnie na wszystkie nowe »izmy«, on w szeregu artykułów (*Nasz symbolizm i dekadentyzm*, *Echo*, dodatek do *Dziennika Polskiego*, 1897) starał się zbadać te zjawiska bliżej i wymierzyć im estetyczną sprawiedliwość; udaje mu się to też dosyć, mimo zasadniczego błędu, jakim jest identyfikowanie tych dwóch, obcych sobie pojęć. Ta dążność do samoistności pozostała Womeli i nadal i przejawia się we wszystkich artykułach (drukowanych w *Kuryerze Lwowskim*), nie wyszła jednak dotąd ze stadyum rozbiorczego — na syntezę własną do dziś dnia się nie zdobyła, czas natomiast dorzucił do niej dużo przymieszek zgryźliwości, krytycyzm względem obcych przemienił w podejrzliwość, w policyjne śledzenie żywotów i nerek — przyczem, jak w każdem badaniu policyjnem, każda strona już z góry jest traktowana, jako zbrodniarz.

Traktuje Womela sztukę głębiej, niż dziennikarz przeciętny, w dążeniach jego do własnej prawdy jednego mu jednak brak: umiejętności stawiania pytań. Do tego potrzeba odpowiedniego przygotowania — on zaś zbyt samorodnym jest myślicielem, o kulturze zanadto — lwowskiej, co przebija się także w języku jego, prawdziwie nadpełtwiańskim.

Pełno też w nim barbaryzmów obok uwag istotnie bystrych; więcej oryginalnostek, niż oryginalności. W bieżącej krytyce teatralnej rzadko porusza problemy zasadnicze, nie uwidacznia wysokich pojęć o dramacie i tragedyi; dużo rozrzuca trafnych uwag o grze artystów, którą z szczególnym śledzi darem obserwacyi zewnętrznej.

Naogół wyrobił się we Lwowie typ krytyki teatralnej o formie i treści — mało złożonej. Recenzenci lwowscy, podobni w tem zresztą do większej części kolegów z innych wielkich miast i partykularzy, nad artykułem teatralnym zbytnio sobie głowy nie łamią. Recepta bardzo prosta. Bierze się »treść« dobrej sztuki, robi się z niej kiepską, reporterską nowelkę, oblewa się ją sosem moralnym, garniruje kilkoma pikantnymi czy mdłymi konceptami na temat pomysłów chorobliwych, mglistych, obcych naszemu społeczeństwu — jeśli sztuka jest »modernistyczna« — i kończy długą litanią nazwisk artystów i artystek, biorących udział w przedstawieniu, z sztubacką klasyfikacyą: znakomicie — bardzo dobrze — dostatecznie. Od tej recepty są wyjątki, ale wogóle szablon pozostaje niezmieniony. »Zadaniem pisma jest informowanie publiczności« — jakby dziennikarz w Europie był dzisiaj kronikarzem, jakby referent artystyczny był automatem, w który wrzuca się kilka aktów sztuki, a on oddaje kilka pasków bibuły bezdusznej. Czego bowiem brak tej krytyce — to właśnie duszy. Nagany jej są gderaniem z nałogu, kręcą się w kółku frazesów banalnych, pochwały są letnie, frazeologiczno-ekstatyczne wobec uznanych wielkości, protekcyjno-przyjacielskie wobec dorabiających się znakomitości, szczególnie ze sfery naszych znanych, kochanych; niema tu miłości, niema zrozumienia, niema bodaj płynącej z głębokich uczuć indywidualnych nienawiści; większa część tych znawców jest umysłowo tak nierozwinięta, że można im bez ogródek wierzyć, gdy zapewniają, że myśl nowoczesnych poetów jest dla nich »niezrozumiała« — na dnie zaś wszystkich

tych sądów i frazesów spoczywa głębokie lekceważenie dla sztuki, brak elementarnych o niej wiadomości i wrażeń własnych, cała marność i płytkość przystosowanych do kieratu filistrów.

Czyż potrzeba wymienić nazwiska wszystkich tych wyrobników biednych, będących wieczorem znawcami sztuki, rano znawcami konstelacyj i tajemnic politycznych, w południe obrońcami Boga i ojczyzny, a zawsze zerami umysłowemi? Tak we Lwowie, jak i w Krakowie, jak i w Warszawie imiona ich tylko różne, nazwa tasama, psychologia tasama i tensam pracy ich smutnej rezultat.

Kilka zaledwie piór wybija się we Lwowie ponad szablon panujący.

Adam Krechowiecki, pisujący recenzye teatralne od lat kilkunastu (w *Gazecie Lwowskiej*) techniką swą pisarską należy właściwie do typu szablonowego. Zawsze długie streszczenie sztuki, kilka westchnień do bogini moralności, kilka komplimentów lub zarzutów na temat »charakterów« i »sytuacyj« — i defilada obrzucanych kwiatami lub delikatnemi wymówkami artystów i artystek. W ostatnich tylko czasach czuć w jego fejletonach ton poważniejszy, chęć pogłębienia, szukanie perspektyw dalszych. Jeszcze w r. 1898 pisał Krechowiecki: »Z wszystkich utworów Ibsena *Upiory* należą do rzeczy najbardziej krańcowych w kierunku pesymizmu — pod scenicznym zaś względem grzeszą zupełnym brakiem akcyi. To jest szereg nużących obrazów, biernych następstw występku; wszystko, co się stało, opowiadają nam moralne i fizyczne upiory przeszłości. Z tych względów nie mogę nazwać szczęśliwą myśli przedstawienia tej sztuki«. Z biegiem czasu, gdy z Pawlikowskim wtargnęły do Lwowa wszystkie upiory modernizmu, Krechowiecki zachowywał się wobec nich z grandezzą odporną. O *Weselu* pisał, że nie jest dramatem, ani artystycznie złożoną (?) sztuką; po przedstawieniu sztuki Przybyszewskiego, toczy z nim wojnę o Boga,

o filantropię, o pojęcie słabości i siły, o miłość; szczególnie o tę ostatnią, srodze skrzywdzoną przez poetę, chodzi krytykowi; »to — woła — jest chyba nieporozumienie co do wyrazów, bo to, co autor nazywa miłością, zwano dotychczas głosem krwi, popędem zwierzęcym, zmysłowością«. Krechowiecki na tym punkcie jest trubadurem. Dobry teatr okazał się jednak dobrą szkołą, po upływie roku rządów Pawlikowskiego wydał Krechowiecki broszurę *(Rachunek sumienia*, 1901), w której znajdujemy poglądy bardzo zmienione, racyonalne, wprost modernizmem trącące. Jakby jeden z tych wiecznie niezadowolonych młodych, krytykuje ostro atmosferę literacką Lwowa, podobną do tej Słowackiego »fali ludzi, która pieni się mętna a bez wiatru usypia«; ostro atakuje wszystkich, dla których artyzm ma być, jako *sclavus saltans* ku uciesze »pracujących«, sztuka dla niego, »jako najszerszy wyraz duszy ludzkiej, płynący z niej bezpośrednio, jest nie złem koniecznem, ale koniecznem dobrem, które kształcić i rozwijać jest obowiązkiem«. W konsekwencyi — usprawiedliwia Przybyszewskiego: »Na scenie tragedya duszy ludzkiej, brak woli, sumienie złe, namiętność ścierają się z sobą; wrażenie silne, osiągnięte środkami prostymi, ale w tem wrażeniu nie ma nic, coby upiększało namiętność, albo usprawiedliwiało brak woli, albo osłabiało grozę wyrzutów sumienia. Zatem wrażenie w znaczeniu etycznem dodatnie; co wszakże nie przeszkodziło, że zapisano we Lwowie ten dramat do »bagnisk najniższych popędów zwierzęcych«...

Złą pamięć okazuje tutaj krytyk, zapominający, co sam pisał o pojęciu miłości, ale dobrą ma wolę, a ta dyktuje mu mnóstwo uwag rozsądnych i światłych, które dla europejczyka nie są nowością, ale nad Pełtew jeszcze nie zawędrowały. »Teatr — pisze np. — nie powinien szerzyć zgorszenia, ale też nie jest jego zadaniem, aby był szkołą moralności, i w umoralniającem zadaniu, o ile chodzi o zbyt młode i niedoświadczone umysły, aby zastępował rodziców, opiekunów,

wychowawców«. Co do kwestyi »charakteru narodowego« w sztuce zauważa, że teatr w tym kierunku zaspokoi uprawnione życzenia przedewszystkiem odpowiadając artystycznym warunkom, potrzebom sztuki; melodramat dziś nie wystarcza: chodzi o to, by przedstawiać utwory, kontynuujące myśl i uczucia dawne — tu okazuje się, że przepaść między krytykiem, a nowszemi pojęciami jest przecie duża, bo zamiast starych — poleca on nowe melodramaty i w nich widzi zachowanie charakteru narodowego; wielki, bohaterski dramat polski czeka dopiero swojego mistrza — pisze Krechowiecki po sztukach Słowackiego i Wyspiańskiego.

Z tem wszystkiem są pojęcia o teatrze w tej broszurze o wiele wyższe od poziomu, jaki panuje w innych pismach mieszczańskich i konserwatywnych Lwowa — szkoda tylko, że sam krytyk nie jest im wierny. Bo oto w dalszych swoich recenzyach okazuje bardzo często recydywę, wraca do starych kryteryów i wyobrażeń, w sprawozdaniu z konkursu dramatycznego z r. 1904 *(Gaz. Lwowska)* narzuca autorom sferę tematów, występuje jako szermierz zdawkowej moralności, kłamstw konwencyonalnych, zdrowego optymizmu... »A przecież w życiu nie wszystko jest takie trupie, trumienne (aluzya do Bolesława Śmiałego!), takie obłędnie zawrotne, nie wszystko jest tragicznym tańcem miłości i śmierci« — (jak u Przybyszewskiego!). Parafiańszczyzna wyobrażeń znowu podała dłoń występującemu na innych punktach kompletnemu brakowi odczucia wartości poetyckiej i scenicznej.

Krechowiecki okazał się jednak zdolnym do dalszego rozwoju...

Od lat kilkunastu pisuje recenzye teatralne także Jan Kasprowicz (dawniej w *Kuryerze Lwowskim*, obecnie *Słowie Polskiem*). Znać po nich, że pisane są dorywczo, od niechcenia, stylem dziennikarskim; widać poeta większej wagi do nich nie przywiązuje. Najczęściej trzyma się w nich sza-

bionu przyjętego, dla informacyi podaje szeroko treść — lubo z reguły zapóźno, bo w kilka dni po przedstawieniu, — potem następuje tłómaczenie poezyi utworu na prozę, prozy — na ton bardziej jeszcze popularyzacyjny. Czasem tylko w recenzencie budzi się poeta filozoficzny, nieraz zadzwoni echo społeczne...

Z rozsypanych tu i owdzie uwag ogólnych, z trudnością da się skonstruować teoretyczny podkład poglądów Kasprowicza na dramat. Przebywały, zdaje się, ewolucyę tę samą, co wogólności duch poety. W początkach akcentował mocno tendencyjność utworów, z powodu Minowskiego wysławia (1894), że »pochwały godny jest zamiar p. Mańkowskiego, który chciał wykazać, że lud wiejski zdolny jest do oświaty i że chłopska dziewczyna nie przyniesie wstydu szlacheckiemu domowi«. Zasadniczem pojęciem poetyki Kasprowicza będzie myśl o Sztuce jednej, jedynej, będącej odbiciem stosunku duszy do absolutu, — stąd podobnie jak ona niezmienna, w ciągu wieków nie znająca postępu, bo zasadnicze tęsknoty, zwątpienia, wszystkie uczucia człowiecze od wieków się nie zmieniły; te same, które wyraża sztuka dzisiejsza, można też znaleść w sztuce wschodniej i greckiej etc. Krom wyrażania tej duszy, poezya żadnych więcej zadań nie ma; »jeżeli wogóle można mówić o zadaniach poezyi, to ma ona to jedyne: odkrywać głębie nowych światów poza mieliznami wpadającego nam w oczy«. Poezya dramatyczna czyni to w specyalny, własny sposób. Nie wolno krępować jej regułami, więzami. »W dziedzinie ducha ludzkiego, w której obok mitycznych ofiarników Aischylosa i dantejskich tercyn o Raju, obok liryko-epickich sonat Beethovena i płomienistych wizyj Króla-Ducha, Dziadów czy Ksiąg narodu i pielgrzymstwa, urodził się potężny szczęk i łoskot dramatów królewskich Szekspira, bezwzględna gości swoboda. Niema w dziedzinie tej miejsca na żadne przepisy i kanony, jest za to bezgraniczny przestwór dla bakchijskiego rozpętania się wszystkich, w urzę-

dowych posterunkach estetyki wymienionych gatunków sztuki (wyrażam się tak, choć wiem, że sztuka jest tylko jedna) i dla wielu innych dotąd nieskatalogowanych«. *(Słowo Polskie*, 1908, w recenzyi *Dyktatora)*. Swoboda ta twórcza w praktyce scenicznej bez pewnych konwencyj się nie obejdzie; potrzebne one koniecznie dla bezpośredniego porozumienia się z widzem. Dzieło teatralne musi wyrażać życie duszy jasno i wyraziście. »Z ostatniego twierdzenia — pisze, krytykując *Skarb* Staffa — proszę nie wyciągać wniosku jakobym był zwolennikiem tej banalnej wyrazistości kształtów, na którą bez trudu zdobywają się rutynowani pieśniarze, operujący gotowymi szablonami, muszę jednak powiedzieć, że z chwilą, kiedy prawdziwy twórca decyduje się dzieło swoje oddać na pastwę desek teatralnych, ma obowiązek o ile możności unikać wszystkiego, co w oczach jako tako z sceną obytych widzów przeszkadza bezpośredniej realizacyi wyśnionych jego obrazów. Jeżeli zaś na to ustępstwo zgodzić się nie chce, nie pozostaje mu nic innego, jak rzecz swoją zamknąć w książce i poruczyć ją wyobraźni czytelnika, zdolnego wytworzyć sobie scenę w mózgu i na tej scenie fikcyjnej nadać odpowiedni ruch poetyckim kreacyom, a takich czytelników znajdzie się dosyć, w każdym razie więcej, aniżeli widzów, którym w wchłanianiu w siebie i doraźnem trawieniu samej wewnętrznej zawartości dzieła przeszkadza narzucone przez scenę poświęcanie uwagi sprawom ubocznym, jak dekoracye, kostyumy, a nawet organicznie z zawartością tą związana gra aktorska«.

Ostatni szkopuł jest istotnie ważny, ale dlaczego żądać ustępstw od poety, a nie — od publiczności? I do czego dojdzie sztuka, jeśli będzie się stosować do wymogów przeciętnego widza, zamiast go podnosić do siebie — jak to czynił Wagner, Wyspiański i inni »niezrozumiali!«

Kasprowiczowi-krytykowi brak tej bezwzględności artystycznej i ekspresyi, którą posiada, jako poeta. Stąd w teoryi

jest zwolennikiem »metafizycznych i metapsychicznych czynników« w sztuce, a w praktyce dużo robi ustępstw dla tłumu...

Brak tedy we Lwowie wybitnej tej indywidualności w krytyce teatralnej, któraby ton nadawała i rzeczywisty wywierała wpływ na atmosferę artystyczną miasta. Mętna też ona, najrozmaitszemi bakteryami przepełniona — sztuka w niej rozwinąć się i dojrzeć nie może. Okazało się to przy objęciu dyrekcyi teatru przez Pawlikowskiego, który zrazu wystąpił z repertuarem prawdziwie artystycznym, w wielkim stylu. Charakterystycznem było przyjęcie, jakiego we Lwowie doznało *Wesele* Wyspiańskiego. Sztuka była tu grana w kilka tygodni po entuzyastycznem przyjęciu, jakiego doznała w Krakowie, po wyjściu edycyi książkowej. I oto, jak się zachowały »wielkie, miarodajne« dzienniki. *Dziennik Polski* znalazł natchnienie w... nożyczkach redakcyjnych: przedrukował fejleton krakowskiego *Czasu*, dodawszy wstęp banalny i spis grających artystów; *Gazeta Narodowa* przedrukowała w tydzień po przedstawieniu recenzyę *Gazety Lwowskiej* pióra Krechowieckiego. »Z całem — pisał on — uznaniem dla talentu autora należy jednak wypowiedzieć prawdę: Podniesione przez niektórych na wyżyny sztuki *Wesele* nie jest dramatem, bo nie stanowi tej całości i nie ma tego związku, jaki każdy utwór sceniczny mieć w sobie powinien; nie jest artystycznie złożoną sztuką, bo jej podstawowe prawidła obala, i nie jest nawet zaczątkiem jakiejś reformy sztuki scenicznej, bo w pierwotnym kształcie, do którego cofnął się autor, nic tej reformy nie zapowiada, ani jeden byt nie daje odczuwać jakiegoś nowego stylu chociażby w mgłach przyszłości«... W *Słowie Polskiem* G. Zapolska umieściła apologię, świadczącą o zdolności autorki do ekstazy, ale mało wyjaśniającą utwór, nieuwydatniającą wcale, w czem przełomowe jego artystyczne i ideowe znaczenie. Palmę pierwszeństwa zdobył sobie Ludwik Masłowski, który w swoim *Przeglądzie* napisał »recenzyę«, obfitującą w takie kwiatki: »Doniosłość — pisze — jaką ogólnie przypisywano *Weselu*

wydaje nam się bardzo przesadzoną, a nawet wprost otwarcie musimy powiedzieć, że pojąć nie możemy, jakim sposobem utwór ten zdołał w oczach niektórych osób wyróść do rozmiarów już nie arcydzieła, ale choćby nawet wogóle rzeczy wartościowej, i przypuścić musimy, że działają tu inne czynniki: z jednej strony jakieś motywy lokalne krakowskie, z drugiej zaś, że jest to jakaś suggestya, podtrzymywana mistycznym nastrojem dzieła i mistycznem usposobieniem tych wszystkich tak wśród młodzieży, jak wśród niewiast, którzy się z zapałem skupiają dokoła Lutosławskiego i innych krakowskich mistyków. W utworze, gdy się go czyta i gdy się ma dość cierpliwości i siły, aby go do końca doczytać i nie znudzić się jego monotonnością, jest w trzecim akcie ustęp, który z daleka przypomina ową przedziwnie piękną scenę z pierwszego aktu *Lohengrina*, gdy śpiew i muzyka w sposób nader misterny charakteryzuje niepokój tłumu na pierwsze w oddali pojawienie się nadjeżdżającego Lohengrina. Owóż czytając *Wesele* Wyspiańskiego, doznaje się pewnego, lubo w nieskończenie słabszym stopniu niż w *Lohengrinie*, dreszczu oczekiwania na wieść, że od Krakowa gościńcem mają się zbliżać jakieś hufce żołnierzy. Na scenie fakt ten wypada tak blado, że zupełnie żadnego nie robi wrażenia. Dla nas jest dowodem, że p. Wyspiański nie posiada wcale nerwu dramatycznego i że to jest więcej talent literacki, niż sceniczny, bo zawsze jest to charakterystycznem u talentów, nie mających scenicznego uzdolnienia, że w czytaniu utwory ich wydają się lepszemi, niż w świetle kinkietów. Sztuka nie ma fabuły i nic w niej się nie dzieje, więc niema w niej wcale tego, co się nazywa akcyą sceniczną. Dodać tu musimy, że ona nie ma żadnych charakterów, że postacie, które się przewijają po scenie, są to szablony nie wyrażające nic indywidualnego a tylko parę teoryi, n. p. teoryę młodych parobczaków, teoryę młodych panien miejskich, teoryę dziennikarza, teoryę poety, teoryę żyda i t. d. Autor nie dodał ani jednego rysu własnego, ani

jednej własnej obserwacyi; w tem wszystkiem, co mówi czy o polityce, czy o historyi naszej, czy o życiu naszem współczesnem, czy wreszcie w obrazach poetycznych, które kreśli, nie dał on absolutnie nic nowego, nic takiego, czegobyśmy dotąd nie słyszeli nigdy i co byłoby niezaprzeczoną własnością autora«.

Podobne świadectwa kultury artystycznej wystawiał sobie Lwów i później — przy przedstawieniach n. p. Słowackiego. Charakterystyczne: jak długo dyrektor Pawlikowski prowadził teatr dobrze, z myślą jasną o repertuarze, z repertuarem wielkim — część prasy chwaliła go półgębkiem, druga część zwalczała w najbezwzględniejszy sposób: »Bagniskiem« był jego teatr, czynnikiem antinarodowym, »obrażającym uczucia etyczne i deprawującym społeczeństwo«. Gdy zaś Pawlikowski do gruntu lwowskiego się przystosował, przestał dawać Fredrów, Słowackich, Wyspiańskich, a rozpętał muzę przedmiejską i operetkową — przestał w prasie lwowskiej mieć przeciwników, i przez lata całe nie ozwał się głos, któryby z całą stanowczością napiętnował życie teatru z dnia na dzień, brak ducha artystycznego, upokarzający repertuar...

Zanotować jeszcze należy fejletony teatralne, które we Lwowie były efemerydą, ale zaznaczyły się odrębnością indywidualności i kierunku. Były to artykuły impresyonistyczne Gabryeli Zapolskiej i Adolfa Nowaczyńskiego.

Zapolska (w *Słowie Polskiem*, potem w krakowskiej *Illustracyi Polskiej*) zerwała z tradycyą streszczania sztuk i odpisywania całego afisza; wrażenia tylko swoje przedstawiała, odbicie dzieła w swojej duszy... W wysokim stopniu wyczulona, poddawała się wpływowi piękna i transponowała je na język własny, najczęściej odtwarzała wrażenie teatralne obrazami malarskimi, w których wygląd sali, siła dzieła, działanie sceny składały się na nastrój. Tak n. p. z całej seryi dzieł Fredry układała gamę wrażeń malarskich: »*Śluby* to najpiękniejsza z akwarel, *Zemsta* — pastel, wykończony

subtelnie, ciemny sztych — to *Dożywocie*«... Rozumie się, że podobne impresye krytyką w analitycznem znaczeniu słowa nie są; autorka zrzekła się też jej zupełnie. Z powodu *Nowej Dejaniry* pisała: »Na dzieło... patrzeć okiem krytyka niepodobna. Mierzyć je miarą zwyczajnej roboty, skalpelem badać i analizować, czy to lub owo logicznie zrobione — nie sposób. Gdy widzimy na niebie tęczę i ta zgubi się nagle w chmurze, a potem znów wypłynie tryumfująca i harmonijna, czy możemy zastanawiać się, że w połowie chmura złamała nam tęczowe zjawisko? — Dlatego i *Niepoprawni*, którzy są jedynie tęczą, złożoną z całego snopa objawów geniuszu, tylko przenikną nam duszę wielkim nieskalanym czarem a z pod krytyki się uchylą«. Czy istotnie tak — to pytanie. W każdym razie zbliżała Zapolska do sztuk, które odczuwała dobrze, w czem jej pomagała znajomość sceny niepospolita; często jednak zacierała kontury dzieła, w nadmiarze skłonnych do sentymentu słów rozpływała się treść, ginęły kryterya wielkiej sztuki.

Nowaczyński pisywał do *Słowa* o teatrze krakowskim, który miał wówczas piękne swe momenta; żywe, dowcipne rzucał sylwetki, spowiedź czynił publiczną z wrażeń i uczuć, a że naturę ma istotnie artystyczną — chwytał zwykle dobrze nastrój i ducha utworów, głośno wyrażał, co niejednemu w duszy drzemało. Takim głosem wielu rówieśników był fejleton, napisany pod wpływem *Wesela*:

»Nie żądajcie od młodego referenta teatralnego logicznych kojarzeń krytycznych po takiej rzeczy, jak *Wesele*. Tu wrażenie jest tylko jedno, proste, niezmazane; wstyd, wstyd, może smutek, może i gorycz. Wstyd, z którego inwektywne temperamenty mają i powinny sobie kować broń na skosmopolityzowane łby inteligencyi i skokociałe matki-Polki naszego pokolenia«... I tak dalej—jeden z najszczerszych krzyków duszy, jakie odłam pokolenia wydał, fejleton — spowiedź, fejleton — dokument.

Odcina się od fejletonistów i recenzentów odrębną fi-

zyognomią duchową krytyk w wielkim stylu, który w ostatnich czasach zaczął pisywać *(Krytyka — Przegląd Tygodniowy, Małpie zwierciadło)* — Ostap Ortwin.

Po sprawozdawcach — teoretyk dramatu, po impresyonistach — zwolennik żelaznej konstrukcyi i logiki dzieła, po teatromanach — myśliciel, rozpatrujący utwór sztuki *sub specie aeterni.*

Z przygotowaniem naukowem łączy Ortwin duszę zakapturzonego poety. W każdej większej jego rozprawie, gdzie naprzekór popularnej praktyce nic prawie nie ma cytatów, można wyczytać znajomość tragików i teoretyków dramatu, obejmującą wszystko, co w tym kierunku napisano od pomników Hellady po dzień ostatni. Wiedza ta jest ogrzana zdolnością odczuwania i płomieniem serca prawdziwego artysty. Czytając jego rzecz o *Wyzwoleniu*, w której pulsujące uczucie rytm nadało prozie i nastroiło ją na ton dytyrambu prawdziwie poetycznego, trudno się oprzeć wrażeniu: tak pisze rzeczywisty artysta.

Obrzędem mistycznym jest tragedya w rozumieniu Ortwina. Ideą tą przewodnią nawiązuje do teatru greckiego, i to nie Eurypidesa, w którym widzi rozkład i przekwit teatru greckiego, lecz teatru Eschyla, reprezentanta »najgłębszych idei tragicznych«. Obrzędem mistycznym jest tragedya; z »religijnego kultu powstała, w nim ma swój cel, swą istotę i swe jedyne uzasadnienie. Sztuka, która po zapadnięciu kurtyny, w przygotowanym artystycznie słuchaczu nie pozostawia nastroju podniośle religijnego, najwyższych tonów muzyki duszy, nie jest tragedyą. Ale co człowiekowi nowożytnemu może zastąpić Ananke i Mojrę? »Fatalna predystynacya, wiodąca człowieka na ścieżki zguby, która przędzie i przecina dolę jego; nieubłagany wpływ sił transcendentalnych, krok za krokiem popychających na oślep chytrze i bez miłosierdzia bezbronne istoty w objęcia zatraty; same nieszczęścia, jego istota i prawa, w dynamice działające, oto niezmienny

przedmiot i jedyna treść ideowa wszystkich tragedyj. Zaś wielkie oratoryum, wyśpiewane przez poetę dla podniesienia duszy na tę wyżynę, skąd ona przedstawionemu w obrazie nieszczęściu zajrzeć może w oczy, pójść za niem w tropy, przeniknąć jego zasadzki, przejrzeć się jego kryjówkom, a potem upoić się jego widokiem; oratoryum rozinstrumentowane w dyalogi wcielonych sił, będących zarazem katem i narzędziem i ofiarą, w rozmowy dusz z ich niechybnym losem, na którego pastwę są rzucone w obliczu nieskończoności i wiecznego milczenia — to istota architektonicznej budowy tragedyi«.

Ze stylizacyi tej jedno jest jasnem. Fatum tragiczne, podług Ortwina, ma źródło transcendentalne. »Żywiołowe wypadki, dające duszy ludzkiej dowód jej zależności od sił, wobec których jest się bezbronnym, z natury rzeczy wychodzą poza obręb powszednich, codziennych naszych funkcyj życiowych«. Czy wynika stąd negowanie tragedyi na tle stosunków społecznych, politycznych? Wyraźnej odpowiedzi niema; jasnem jest jednak, że teoretykowi chodzi o to, by konflikt został doprowadzony do najczystszych, ostatecznych pierwiastków duszy w żywiołowem znaczeniu — boć »w gruncie rzeczy wszelkie fatum, które nas ściga, w nas ma swe źródło, z nas czerpie, swe dopływy i do nas wraca«. W nas—tego nas nauczył nowoczesny, przyrodniczy pogląd na świat, ale w nas znaczy w duszy, pierwiastku absolutnym, złączonym z nieskończonością; stąd charakter sztuki metafizyczny, stąd termin Ortwina: naga tragedya.

Zupełnie jasnym i wykończonym ten system nie jest; zawsze-ć wypływa z niego, że »rozkazy absolutu, których siła ludzka nie zreformuje, pod przymusem których działamy — to sygnały wiekuistej tragedyi, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu«. Logika ta — to konstrukcya, architektonika żelazna; dramat jest, jak zadanie mate-

matyczne: lada myłka w przesłankach lub wnioskowaniu — we wyniku daje wadliwe rozwiązania«.

I stoi Ortwin na straży dramatu tak podniośle pojętego nieubłaganie, fanatycznie. Teorye jego przemieniają się w jego ręku nieraz w doktrynę, niezdolną objąć wszystkich przejawów wolnej twórczości dramatycznej; wpada też w szereg omyłek, gdy ścisłą, zwartą architektoniką tragedyi greckiej chce mierzyć np. *Achilleidę* Wyspiańskiego; podobnie zniechęca go zbytnia szerokość motywów epicznych w pierwszym utworze Kisielewskiego i dopuszcza się kompromitującego błędu, stawiając wyżej... *Dramat Kaliny*; stąd wogóle w krytykach jego ton bezwzględny, namiętny, nienawiścią ku lichotom i fałszom, proporcyonalny do miłości i zapału, jakie w nim budzą prawdziwe objawienia poezyi dramatycznej...

Ale dla tych, którym o dzieła więcej chodzi, niż o ludzi, a przedewszystkiem o to wielkie dzieło, którem jest dramat polski — nie ulega wątpliwości, że tylko ta droga do tego dramatu prowadzi.

Krytyka, mająca spełnić swe zadanie, musi być przejęta cała powagą sztuki, świadomością jej dróg, założeń i środków — i rodzące się utwory mierzyć najwyższą miarą. Będzie ona objektywna, gdyż kierowniczką jej będą prawa filozoficzne, rządzące tragedyą, ale i subjektywna krytyka ma piękne przed sobą pole; w interpretowaniu dzieła wielostronnem, w objektywizowaniu wrażeń, z prawdziwego dramatu wynikających. Ale przedewszystkiem powinien ten prawdziwy dramat się rozwinąć; — jego współtwórcami będą tylko ci krytycy, którzy z przygotowaniem naukowem łączą żywość odczucia i bezwzględną uczciwość sądu.

Józef Kenig urodz. 16 lutego 1821 w Płocku, uniwersytet ukończył w Krakowie; od r. 1839 w Warszawie, jako urzędnik sądowy, w stosunkach z ówczesną „cyganeryą". Drukować prace zaczął w r. 1841 *(Sztuka i artyści* w *Nadwiślaninie)*, potem zaczął pisywać w *Gazecie*

warsz., od r. 1844 jako stały współpracownik, od r. 1859 do 1889 jako redaktor; pisywał potem w *Słowie*, *Bibliotece warsz.* etc., osobno wydał tylko książeczkę *Sprawa chińsko-japońska* i *Dwa odczyty* (1890). Umarł 12 marca 1900.

Kenig zapisał się na kartach publicystyki polskiej, jako jeden z głównych jej w XIX w. przedstawicieli; wpływ czynny na umysły wywierał w r. 1861; popierał margrabiego. Jako znawca i krytyk teatru był powagą pierwszorzędną. Recenzye swoje umieszczał w *Gaz. warsz.*, potem przeglądy tygodniowe w *Słowie*.

Kazimierz Kaszewski urodz. 5 marca 1825 w Warszawie, studyował zagranicą, od r. 1850 stale w Warszawie, od r. 1862 drukując prace w czasopismach, osobno — bardzo mało. W *Bibl. warsz.*, *Kłosach*, *Tyg. Ilustr.* etc. rozrzucony jest szereg prac jego filozoficznych, estetycznych i ocen literackich; trwałe dla literatury znaczenie ma jego wykład historyi literatury greckiej (w *Dziejach literatury powsz.*, redagowanych przez Chmielowskiego) i estetyczne przekłady tragedyj Eschylosa i Sofoklesa.

Stanisław Krzemiński publicysta w Warszawie. Zawód literacki rozpoczął w r. 1868, artykuły drukował w *Bibl. warsz.*, *Kłosach*, *Prawdzie*, recenzye teatralne w *Prawdzie* i *Bluszczu*. Większe prace: *O przekładach Psałterza na język polski*, *Dwaj myśliciele XVIII w.* (Walter i Rousseau); wybór artykułów w tomie pt. *Zarysy literackie* (1895). W Wielkiej Encyklopedyi Ilustrowanej, której jest sekretarzem, pomieścił mnóstwo rozpraw z rozmaitych dziedzin wiedzy.

Józef Kotarbiński urodz. 27 listop. 1849 w miasteczku Czemierniki, gub. Lubelska. Jako student Szkoły Głównej należał do młodzieży, która zainicyowała i prowadziła ruch „młodej prasy“, w organach jej rozrzucił mnóstwo artykułów treści literackiej i artystycznej, pisywał potem dużo — szczególnie o teatrze — w dziennikach i miesięcznikach; o Horsztyńskim, Makbecie, Królu Lirze, Śnie nocy letniej; Don Juan i Beniowski *(Ateneum)*, o twórczości aktorskiej *(Dziennik Poznański)*; studya o Orzeszkowej, Asnyku, Świętochowskim, Bełcikowskim, o teoryach Guyau'a etc. Osobno: *Niezdrowa miłość* (1898). Od r. 1877 do 1893 był artystą, potem reżyserem teatru warszawskiego, od 1899 jest dyrektorem teatru w Krakowie.

Wł. Bogusławski urodz. 1838 w Warszawie, wykształcenie uniwersyteckie pobierał w Moskwie i Petersburgu, Paryżu i Heidel-

bergu, w r. 1863 wyjechał zagranicę. Od r. 1869 pisuje w czasopismach warszawskich fejletony i krytyki teatralne, które będą stanowić nieoceniony materyał dla badacza, a w czasie pojawienia się wpływ na poważnie myślących wywierały znaczny. W r. 1876 był przez kilka miesięcy reżyserem dramatu i komedyi; z doświadczeń i rozmyślań poprzednich i ówczesnych powstała książka: *Siły i środki naszej sceny* (1879); książka zajmuje się tylko charakterystyką i oceną aktorów — zapowiedziana część o repertuarze niestety nie wyszła; zarzucają jej, jak i całej działalności Bogusławskiego, subjektywizm, co jest nieodłącznem od każdej wybitnej indywidualności, mimo to jest i dzisiaj godna czytania — wzór analiz psychologicznych. Od r. 1890 jest B. redaktorem działu literackiego *Biblioteki Warszawskiej* i tu, oprócz częstych *Przeglądów teatralnych*, umieścił obszerniejsze prace o Ibsenie, Bez dogmatu, Quo vadis, Zoli; recenzye z bieżących nowości pisuje także w *Tyg. Ilustrowanym*.

Wł. Rabski urodz. w Kempnie (W. Ks. Poznańskie) w r. 1865. Uniwersytet ukończył w Berlinie, doktoryzując się na podstawie pracy: *Ueber die Satiren des Christoph Opaliński*, poczem był współpracownikiem *Dziennika Poznańskiego*, od 1894—1897 redaktorem *Przeglądu Poznańskiego*. Przeniósłszy się następnie do Warszawy, należał do redakcyi *Wieku*, od kilku lat — do *Kuryera Warszawskiego*, gdzie pisywał naprzód przygodnie o teatrze i wystawach sztuki, od ustąpienia Bogusławskiego (1898) prowadzi stale fejleton teatralny, nadto prawie codzień — pogadanki z czytelnikami pt. *O czem mówią* (pod pseud. *Kaprys*).

Prócz młodzieńczych wierszy i nowelek drukował: *Das junge Polen* (w czasop. *Grenzboten*), dramaty: *Asceta* (1893), *Zwyciężony (Przebłagany)* (1895): większe rozprawy: o Hauptmannie *(Przegl. Pozn.)*, d'Annunziu, kobietach Ibsena *(Bluszcz)*.

Wł. Bukowiński, urodz. 4 lutego 1871 w Święcicy, pow. sandomierski. Ukończył uniwersytet w Warszawie i pisuje tamże w pismach postępowych; o teatrze dawniej w *Bluszczu*, *Głosie*, teraz w *Prawdzie*. Wydał nadto zbiory poezyi: *Z marzeń i życia* (1898) i *Nowy zeszyt* (1901).

Stanisław Koźmian urodz. 1836 w Piotrowicach, studya odbywał w Krakowie. Paryżu, Bonn. Od r. 1863—1865 należał do głównych współpracowników *Czasu*, w r. 1866 należał do założycieli *Przeglądu Polskiego* i współautorów *Teki Stańczyka*. W pismach tych

rozrzucił szereg artykułów politycznych i artystyczno-literackich, z których część tylko wyszła osobno: *Listy o Galicyi do Gazety Polskiej* (1877), *O działaniach i dziełach Bismarka* (1902), *Pisma polityczne* (1903), *Rzeczy teatralne* (1904); prócz tego: *Rok 1863* (1895).

Władysław Prokesch urodz. 1863 w Krakowie. Po ukończeniu wydziału prawniczego na Uniwersytecie Jagiellońskim wstąpił w r. 1886 do redakcyi *Nowej Reformy*. Umiłowawszy dział artystyczno-literacki, przeważnie pracuje w dziedzinie krytyki literackiej i artystycznej i w *N. Ref.* rubrykę tę redaguje. Artykuły z tej dziedziny pomieszczał także w *Ateneum*, *Prawdzie*, *Dodatku literackim do Kraju*, *Tygodniku Ilustrowanym* i *Kuryerze warszawskim*. Z większych prac ważniejsze są: *Piotr Chmielowski* (Kraków 1892), *Nasi powieściopisarze* (Kraków 1886), *Jarosław Vrchlicki* (Kraków 1893), *Leopold Löffler* (Kraków 1892), *Marya Konopnicka w świetle krytyki literackiej* (*Nowa Reforma* 1902), *Nowa historya literatury polskiej* (*Nowa Ref.* i *Gazeta warsz.* 1899), *Marya Konopnicka*, sylwetka jubileuszowa (*N. Reforma* 1902), *Monitor*, czasopismo polskie z XVIII w. (*Świat* 1895), *Pierwsza emancypantka z XVIII wieku.* (*Nowa Reforma* 1900).

Rozdział ósmy.

UWAGI.

Przesunął się przed nami poważny szereg mężów w togach doktorskich i biretach, Zoilów tych straszliwych, znawców przysięgłych, będących postrachem wszytkich piszących, wielkorządcami państwa literatury, nieraz kacykami, ach, a tak rzadko mędrcami, tak rzadko prorokami — bodaj przeszłości!

Poznaliśmy główne kierunki wczorajszej i dzisiejszej krytyki literackiej w Polsce, kierunki, rozwijające się równolegle z twórczością naszą artystyczną. I na tem polu przebyliśmy okres racyonalizmu i prymitywnej tendencyjności i tutaj nastąpił zwrot do subjektywizmu i idealizmu, i w tej dziedzinie zwycięża powoli prawa, czysta sztuka i wyzbywając się sekciarstwa — chce być nietylko myślą kontemplatywną, lecz i duszą bujającą. Nie widać na polu krytyki linii tej czystej, którą można zakreślić na polu twórczości artystycznej, i wystąpić ona nie może, gdyż inną zazwyczaj jest organizacya umysłowa krytyka, inną — twórcy. Poety nietylko prawem, lecz i obowiązkiem jest subjektywizm, siebie tylko śpiewa, swoją indywidualność narzuca całemu światu, tyrańsko, samolubnie — krytyk musi objektywnie poznawać indywidualności drugich, ich duszę formułować, stawać na zasadzie jak najszerzej pojętego równouprawnienia — potem dopiero może przeciwstawić im swoje ja, własne

przeżycie i zrozumienie dzieła. Poeta jest z natury egocentryczny, swoją duszę uważa za główną oś wszechświata, z konieczności jest niesprawiedliwy — krytyk musi dążyć do hierarchii i gradacyi, wymierzania sprawiedliwości. Poeta jest zawsze chwilą, teraźniejszością, krytyk jest historycznym... Wypływa stąd, między innemi, dla krytyka kwestya metody; *intelligere* — jest pierwszem jego przykazaniem, dopiero uczciwie zrozumiawszy — może dawać subjektywne interpretacye i konstrukcye. Stąd linia rozwoju krytyki nie występuje tak jednostronnie i wyraziście, jak w dziedzinie twórczości. Mimo to przypomniawszy sobie główne jej etapy: Tarnowski — Chmielowski — Spasowicz; realiści bezwzględni; Miriam — Przybyszewski; Matuszewski — Brzozowski — trudno będzie zaprzeczyć, że linia ta idzie równolegle z rozwojem sztuki.

Jak w sztuce, tak i tutaj istnieją przeżytki obok pączków, przebrzmiałe kierunki trzymają się mocą bezwładności. Naogół widać znaczne podniesienie się aspiracyj czysto artystycznych krytyki, dalej widać traktowanie przez nią zjawisk literackich ze stanowiska filozofii i psychologii sztuki pojętej w znaczeniu metafizycznem. Gdy jedni, jak Miriam, na tem poprzestają, inni nie zacieśniają pojęcia duszy, wiedzą, że nie ma psychy bez ciała, a ciała bez psychy, że dusza może nam się objawiać tylko za pośrednictwem zmysłów, w świecie zjawisk, że dostępne są nam tylko odblaski absolutu, idee jego Platońskie i do wcielania prototypu doskonałości dusza, wolna mimo determinizmu, zawsze dążyć będzie... Krytycy młodzi nie zamykają się tedy w świecie form pięknych i idei oderwanych, Sztukę łączą z Życiem nierozerwalnym węzłem, nic nie roniąc z wymogów artystycznych, widzą w niej także treść, mogącą być skrzydłem ludzkości. Taką jest krytyka u najwybitniejszych jej dzisiaj przedstawicieli, taką jest krytyka Witkiewicza odrodzonego, Matuszewskiego, kilku najmłodszych. Nadaje to ich pismom

charakter subjektywny, ale nie przestają one być objektywne tam, gdzie przedmiotowa metoda jest możliwa; w części analitycznej. Połączenie objektywizmu w rozbiorach z subjektywizmem w interpretacyi użycza właśnie takim pismom powabu niezwykłego, czyni je dziełami sztuki, twórczości, pozwala autorom wyciskać na nich piętno indywidualizmu swego, stwierdzać myśl Goethego, że *das höchste Glück der Menschenkinder die Persönlichkeit sei...*

W głębi, z dali, wyłania się kierunek krytyki nowy, który w przyszłości wielką zapewne odegra rolę. Będzie to krytyka objektywna, naukowa, operująca na podstawie nie idei i dążeń własnych, lub twórcy, lecz stylu jego osobistości, budowy jego umysłu. Przeczuwa tę krytykę stary podział na organizacye liryczne, epiczne etc. — ale podział to szematyczny, nic już dzisiaj nie mówiący i musimy poznawać indywidualność, wrodzony jej sposób odczuwania i myślenia bliżej, aby módz określać: o ile kto myśli obrazami, ktoś drugi — tonami, w kim przeważa konieczność operowania asocyacyami uczuciowemi, jakiej one natury etc. Zaczątki tej krytyki widzimy w pismach Witkiewicza, Miriama, Matuszewskiego, Porębowicza, Brzozowskiego (o Wyspiańskim), — w niniejszej książce, ale słabe one jeszcze, niekonsekwentne. Pierwszy głos w tej sprawie ma fizyologia i psychologia, praca na tem polu dopiero się zaczyna. A gdy ona i daleko postąpi — nie położy tamy pewnemu subjektywizmowi: pierwszym obowiązkiem krytyka jest poznanie, ale jest on też człowiekiem czującym; dzieło sztuki budzi tysiące refleksyj i wrażeń, im więcej ich budzi, tem większa jego potęga — krytyka ideowa i impresyonistyczna zawsze będzie tedy istnieć.

* * *

Obok i niezależnie rozwija się krytyka filologiczna, historyczna, będąca w istocie swej gromadzeniem i sortowaniem

materyału dla krytyki we właściwem znaczeniu słowa. Widzieliśmy, jakie rozmiary przybrała u nas robota na tem polu, mniej więcej — co zdziałała i jakie najważniejsze prace ją czekają. Widzieliśmy, że ruch panuje skrzętny — jak wogóle, że krytyka literacka w zaniedbaniu u nas nie jest; wśród tych, co ją uprawiają, mamy umysły prawdziwie europejskie, pióra pierwszorzędne. Do zbytniego optymizmu niema jednak powodu. Tylko z wielkiemi zastrzeżeniami można przyjąć, żeśmy jako tako spłacili dług, jaki winni jesteśmy naszym Największym; inne gwiazdy literackiego nieba otoczone są ciemnością, bardzo mało zbadane; całe okresy, całe grupy dziejów piśmiennictwa nie są rozświetlone; jeden jedyny dopiero wielki poeta doczekał się kompletnego, poprawnego utworów swych wydania. Prawie odłogiem leży ogromne pole literatury obcej. Znamię to smutne i niedobrze wróżące: ilość zarówno badaczy, jak i popularyzatorów obcych piśmiennictw jest u nas upokarzająco mała. Był czas, kiedy było lepiej; dzisiaj odsuwamy się od Europy, przestajemy z nią czuć i myśleć, lub czynimy to za pośrednictwem kanalików i nerwów gazeciarskich. Jeszcze lat temu kilkanaście mógł Chmielowski się pokusić o zredagowanie siłami polskiemi *Dziejów Literatury Powszechnej;* opracowali je — do XIX wieku — J. A. Święcicki, T. Krasnosielski, Ignacy Radliński, K. Kaszewski, F. Łagowski, F. Jezierski, A. Zipper, E. Porębowicz, Bronisław Grabowski; siłami bardzo nierównemi — opracowano szereg monografij, między któremi kilka posiada dużą wartość. Z prac o literaturze obcej należy podnieść przedewszystkiem dzieło Władysława Matlakowskiego o Hamlecie (1894). Autor — jedna z najpiękniejszych postaci w naszem życiu duchowem lat ostatnich, wybitny lekarz-praktyk, zmuszony ciężką chorobą, spędził ostatnie lata życia w Zakopanem i tu zwrócił się do badania sztuki ludowej (*Zdobnictwo ludowe na Podhalu* 1902), oraz dał najwierniejszy przekład arcydzieła Szekspira, zaopatrzywszy go »wstępem, wyjaśnieniami i przy-

pisami«, świadczącymi, że autor był kolosem pracy i człowiekiem niezwykłej, podniosłej duszy. Zarówno znajomość hamletologii, niebywała w naszem społeczeństwie, jak i osoba komentatora, najpiękniejszemi jaśniejąca promieniami inteligencyi i serca, przykuwają do tej książki, czyniąc ją jedną z ozdób piśmiennictwa polskiego. O innych pracach była już mowa przy zobrazowaniu działalności Spasowicza, Miriama, Zdziechowskiego, Langiego, Jellenty, Matuszewskiego, Porębowicza. Osobna wzmianka należy się Edwardowi Przewóskiemu, który w licznych artykułach opracował (wydany po jego śmierci) obraz *Krytyki literackiej we Francyi;* dzieło to niezbyt samodzielne, z sumiennością i inteligencyą kreśli pięćdziesięciolecie krytyki w ojczyźnie i miejscu najwyższego rozkwitu tejże krytyki; jedna z najbardziej pouczających naszych książek. Na wielką skalę jest zamierzona *Historya literatury powszechnej* Juliana Adolfa Święcickiego; wyszło dotąd sześć tomów, a nie jest wyczerpana nawet literatura Wschodu; autor znany jest jako wytworny tłómacz i specyalista na polu piśmiennictwa hiszpańskiego; rzecz jasna, że *Historya* tak wielostronna musi być kompilacyą — co nie wyklucza wielkiego nakładu indywidualnego smaku i bystrości krytycznej. Z pomniejszych prac wymienić należy studya: Ludomiła Germana — nad Ibsenem; Adolfa Strzeleckiego nad Szekspirem, specyalna nad pytaniem: Szekspir, czy Bacon; Józefa Flacha z współczesnej literatury niemieckiej, Romana Zawilińskiego — z południowo-słowiańskich, Leona Belmonta — z rosyjskiej, M. Kawczyńskiego — ze starofrancuskiej, Jana Lorentowicza, Wł. Jabłonowskiego i Tad. Grabowskiego — z nowszej francuskiej, Malwiny Garfeinowej i Józefy Klemensiewiczowej ze skandynawskiej, J. A. Jasieńskiego i J. N. Trepki — o angielskiej — — — obraz bibliograficzny byłby gotowy.

Mało to, zawstydzająco mało, jak na naród dwudziestomilionowy. Skąd inteligentni ludzie czerpią u nas wiadomości o piśmiennictwach zagranicznych? Odpowiedź prosta: znikąd;

wcale też ich nie znają. Na falach mody, wśród mętów dziennikarskich, przypłynie tu czasem jakieś obce nazwisko, rozgłośne; skuszony księgarz wyda przekład wsławionego dzieła, spopularyzowanego autora — z falą znów to odpłynie. Potęgi literackie zagranicy, których nazwiska są etapami w rozwoju sztuki i myśli europejskiej, u nas tylko z artykułów dziennikarskich są znane. Znajomość ich jest też mniej niż powierzchowna — podobnie jak kultura tych, którzy przy całej ignorancyi za dobrych uważają się europejczyków. Czytają fejletony i kroniki dzienników.

* * *

Dziennikarstwo a literatura! dziennikarstwo a sztuka! Nie rozdział jeden należałoby o tem napisać, lecz tom porządny, a nie wyczerpałoby się przedmiotu; przedstawić go należycie zdoła tylko genialny satyryk.

Tylko dla satyryka to przedmiot — owe kłamstwo wielkie, na którem zbudowane jest dziennikarstwo całego świata, a więcej może, niż gdzieindziej — polskie, gdyż żadne nie wojuje tak frazesem idealistycznym, żadne nie prawi tyle o obowiązku i misyi, żadne nie uważa się, jak nasze, za filar ginącego świata. A kontrast między słowem a czynem?!

Faktem jest, którego nie zmaże deszcz gołosłownych zaprzeczeń, że literatura jest w prasie polskiej traktowana nie jak kopciuszek, ale poprostu z całem lekceważeniem i pogardą, jakie mają dla świętości handlarze tychże świętości. Każdy dziennik musi mieć fejleton: kawior lub deser dla czytelników, ale krytyka bieżącej literatury ojczystej? systematyczne, pełne miłości i znawstwa śledzenie ruchu tejże literatury? Na kilkadziesiąt dzienników polskich — dwa — trzy o tem czasem pomyślą. U reszty należą wiadomości literackie do t. zw. w prasie lwowskiej »michałków«, którymi się zapycha dziury w dzienniku.

Na kilkadziesiąt dzienników polskich — dwa — trzy

dbają o stałe sprawozdania literackie. Od czasu do czasu zjawi się fejleton zamówiony lub nadesłany, z pod pióra poważnego; z reguły pisują tu tylko publicyści, gawędziarze i wzmiankarze literaccy. Ostatni—to odrębny typ pisarzy, nad którym warto się chwilę dłużej zastanowić. W rozmaitych istnieje odmianach. Najwyższa: — publicysta literacki; zwykle człowiek, który za młodu miał wyższe ambicye a bez odpowiednich zdolności lub powagi charakteru; aspiracye zeszły tedy do chęci zbierania sutych honoraryów, praca twórcza lub naukowa przemieniła się w pisanie o wszystkiem i wszystkich; *»aus einem bellenden — wurde ein beissender Hund«* — krytyk. Na dnie duszy takiej »dziewki do wszystkiego« zostaje gorycz, mszcząca się na ludziach wiary i talentu za własne bankructwo, przemieniająca się rychło w cynizm, który pozwala być już — absolutnie do wszystkiego zdolnym, przedewszystkiem do frazesu patryotycznego, obywatelskiego, moralnego etc.

Znają stolice europejskie tych wielkich i małych Jelskych — bez tragicznego sentymentu, którego Berent swemu słowianinowi nie mógł odmówić, znają ich i nasze stolice, znają główne redakcye tych wykolejonych reformatorów społecznych, epików, tragików, art.-muzyków, art.-malarzy, dzisiaj będących korespondentami, sprawozdawcami, krytykami poczytnych dzienników. Z młodości górnej i chmurnej pozostaje czasem styl, czasem znajomość faktury, najczęściej — świadomość własnej nędzy i żrąca nienawiść do tej, która na ich miłość nie odpowiedziała wzajemnością, albo którą dla uciech zamtuzowych sami zdradzili — dla sztuki w czystem i idealnem znaczeniu słowa. Uczucie to jest uśpione w dniu powszednim, kiedy się miele zwyczajne plewy dziennikarskie, ale niech-no monotonia ta zostanie przerwana, do żaren wpadnie coś pełnego, wielkiego — nowa idea, ziarno niepospolite: żarna zazgrzytają, na chwilę staną, w mechanicznym robotniku odezwie się robak... I wściekłość go ogarnie, że konserwatyzm tak dobrze uregulowanego życia został zmącony, i ból się odezwie

szarpniętych mocno ran zabliźnionych, i zgrzyt żarna odbije się w fejletonie, jako głos świętego oburzenia na żywioły te szkodliwe, które mącą tradycyę, spokój, ład i mir boży — nie pozwalają mleć naszej swojskiej, naszej poczciwej, dla bydełka domowego tak potrzebnej plewy. Echem zawtórzą wszyscy zwolennicy ładu, miru i plewy — spisek przeciw intruzowi-idei już uknuty; święte przymierze działa...

Czyż trzeba wyliczać po nazwisku wszystkich tych sfilistrzonych farysów i innych *ex*, którzy dzisiaj panują w fejletonach, wyrokują bez apelacyi o literaturze i sztuce, specyalistami są od znawstwa ideałów? Czyż trzeba przypominać wszystkie polemiki, jakie w ostatnich latach toczono, wszystkie ataki, wymierzone przeciw każdemu wielkiemu talentowi, każdej nowej idei?

Ileż jest tych wielkich dzienników, które zaszczytnych tych kart w swoich rocznikach nie mają?

* * *

Jednakowoż nie ten rodzaj jest najgorszy. Krzyczy — więc przecie coś czuje; ciągnie wstecz — więc przecie czegoś chce; gdzie jest jakiekolwiek życie, jest jeszcze przyszłość. Spleśniali w swej inercyi zwolennicy dziennika, ślepo wierzący słowom swego znanego i kochanego, bardziej jeszcze będą pleśnieć — garść jednak zostanie może uderzona nowem zjawiskiem, spróbuje zastanowić się, poznać je. Sam fakt trzymania służącej — bodaj do wszystkiego — świadczy już, że w redakcyi nie panuje zwyczajne niechlujstwo, są jakieś potrzeby kulturne.

Ale ogromna, przeważająca część redakcyj bez tego zbytku doskonale się obchodzi. Główny współpracownik — to nożyczki. Dla literatury i tych nawet fatygować nie potrzeba. Jest w piśmie rubryka: *Literatura i sztuka*, ale tam się umieszcza: repertuar teatralny, recenzye z przedstawień

naszej sympatycznej trupy amatorskiej, wiadomości z rubryki »przyjechali — odjechali« odnośnie do znakomitych aktorów, przekłady z pisma niemieckiego o wypadkach z mody artystycznej, treść numeru zaprzyjaźnionego tygodnika lub miesięcznika, czasem jakąś notatkę o świeżo wyszłej książce któregoś z przyjaciół dziennika lub serdecznego... nieprzyjaciela. To reprezentuje — świat ducha.

Ci sami redaktorzy, którzy byliby niepocieszeni, gdyby w ich dzienniku nie znalazła się na czas wiadomość o kradzieży najnowszej, o przejechaniu pieska i o wypoliczkowaniu się dwóch gentlemanów, ci sami ojcowie narodu z boską obojętnością przechodzą obok wystawy księgarskiej i nie zatroszczą się, iż arcydzieła nie odbiły się w ich piśmie echem. Idźmy dalej, do wszystkich zwróćmy się dzienników polskich: ileż z nich wystarało się o porządne, trochę przynajmniej głębsze recenzye wyszłych w ostatnim czasie dzieł Wyspiańskiego: *Achilleis*, *Akropolis*, *Legenda*; ile z nich przyniosło artykuły o ostatnim zbiorze — *Salve Regina* — Kasprowicza, o zbiorowych pismach Swiętochowskiego, o *Dniu duszy* Staffa, o *Ucieczce* Bagrynowskiego, o *Obcych i swoich* Matuszewskiego, o *Matejce i Gierymskim* Witkiewicza? Nie było żadnego morderstwa w Europie, żadnego wsławionego cudzołóstwa w arystokracyi jakiejkolwiek, żadnego węża morskiego w czyjejś wysychającej fantazyi, aby dzienniki, »jak jeden mąż«, nie przedrukowywały, nie wysyłały, gdzie się dało, reporterów na badania, na interwiew, z aparatem fotograficznym...

Ale wielka poezya — to świętość, a tę każe tradycya trzymać za zasłoną; kłaniać się jej trzeba — lecz zdaleka.

* * *

Lepiej dzieje się w pismach literackich, to znaczy w kilku tygodnikach i dwóch, trzech miesięcznikach, które mają szacunek

dla spraw umysłowych i — dla siebie. Zjawiają się tu obszerniejsze i krótsze prace krytyków powołanych, wyrobił się szereg sprawozdawców, oschłych nieraz i anemicznych, ale bezwarunkowo sumiennych, jak Henryk Galle, A. Drogoszewski, szereg essayistów, jak Wł. Jabłonowski, A. Potocki, Sten, Nowaczyński, F. Jabłczyński, Artur Śliwiński, Czesław Halicz, Tad. Sobolewski, A. Siedlecki, Wł. Bukowiński, Adam Cybulski, którzy mają odczucie, styl, widnokręgi europejskie. Ich krytyki nawet dorywcze przekraczają ramy dziennikarskie, mają duszę i duszę pozwalają odczuć...

Dla krytycznego śledzenia ruchu bieżącej literatury założono w Warszawie 1904. »Książkę«, »miesięcznik poświęcony krytyce i bibliografii polskiej«. Dawniej pod kierunkiem literackim Maryana Massoniusa, dzisiaj Adama Mahrburga, pismo to stało się dzisiaj niezbędnem dla każdego, zajmującego się naszem piśmiennictwem współczesnem. Niema zapewne ani jednej ważniejszej nowości, która nie zostałaby tu rychło po wyjściu z druku omówiona, w sposób bardzo poważny, nigdy dyletancki. Inna rzecz, czy dobór referentów jest zawsze trafny i szczęśliwy. Pod tym względem zdania są i zawsze być muszą podzielone. Obok nazwisk pierwszorzędnych, powag niezaprzeczonych, na polu literatury szczególnie staropolskiej — często, nazbyt często powtarzają się nazwiska pracowników sumiennych, ale nie wiele mających do powiedzenia. Zreasumowawszy wrażenia z dłuższego czasu czytania *Książki*, dochodzi do się przekonania, że redakcya od pewnych idyosynkrazyj nie jest wolna, że literatura tzw. modernistyczna nie znajduje w jej oczach łaski, że referaty z tej dziedziny systematycznie są powierzane krytykom, o których wiadomo, że między nimi a twórcą żadnej nie ma komunikacyi. Jednostronność ta osłabia znaczenie wydawnictwa krytyczne, nie zmniejszając go bynajmniej, jako niezbędnego źródła w kierunku informacyjnym.

* * *

Do obniżenia poziomu krytyki literackiej w dziennikach a nawet w niektórych czasopismach poważnych, przyczynia się niewątpliwie duch zależności.

Zaznaczyć trzeba odrazu, że pod pewnym względem stoi prasa polska w tym kierunku wyżej od zachodniej: zależność nie ma tutaj podkładu pieniężnego. Nie są u nas znane stosunki takie, jak np. w Paryżu, gdzie autorowi nieznanemu, szczególnie *etrangér'owi*, nie sposób dostać się na widownię literacką bez reklam suto płatnych; reklamowanie *Quo vadis* w samym *Figarze* kosztowało około 40.000 franków. U nas redakcye nie »wydzierżawiają« szpalt firmom wydawniczym, recenzenci nie pobierają od nakładców dodatków do pensyj, wynoszących częstokroć więcej, niż same pensye. Nie ma u nas też zwyczaju, by wydawcy do egzemplarzy recenzyjnych, przeznaczonych dla zaprzyjaźnionych redakcyj, dołączali gotową już »wzmiankę« do druku.

Natomiast jest u nas zależność innego rodzaju. Przedewszystkiem łączy ludzi wzajemna admiracya i interes wspólny. I pod tym względem nie doszliśmy jeszcze do harmonii, panującej gdzieniegdzie zagranicą. W Paryżu już stary Villesmaint zaprowadził był w swojem piśmie *debet* i *habet* dla pewnych autorów: jeśli Girardin np. dał mu recenzyę pochlebną o książce Janina, redaktor odrazu zapisywał: teraz Janin winien jest recenzyę pochlebną najbliższemu dziełu Girardina. I u nas przyjaciele nie odmawiają sercu swojemu satysfakcyi uwielbiania się wzajemnego w oddanych sobie czasopismach — jakkolwiek bez systemu papy Villesmainta. W teatrze i w literaturze daje się uczuwać towarzystwo wzajemnych ubezpieczeń, z siedzibą w Warszawie, z filiami we Lwowie i w Petersburgu. Członkowie towarzystwa są w *Kuryerkach* i związanych z nimi czasopismach naszymi znanymi, sympatycznymi — reszta to intruzi. Wkupiwszy się w towarzystwo, uzyskuje się patent, za organa sławy — czasopism kilka; gdy Kaz. Laskowski napisze *Pogrzeb*

— wszystkie jednomyślnie ogłoszą radośnie światu, że *Wesele* Wyspiańskiego uzyskało *pendant*; innym razem będą pocieszać czytelników, że nasz sympatyczny zrobił, co Mickiewicz w niemocy swej zaniechał: *Panu Tadeuszowi* dał dokończenie. Czy potrzeba przypominać inne czyny wzajemnej admiracyi w krytyce teatralnej i literackiej? Czy przypominać syndykat, jaki stanowią pisma konserwatywne w Warszawie, Krakowie i we Lwowie?

Polityczne bowiem względy odgrywają w tych sympatyach i antypatyach rolę niepoślednią. Ze względów partyjnych wynosi się jednych pod niebiosa, innych zupełnie się przemilcza. Z ręką na sercu można powiedzieć, że pod tym względem najwięcej grzeszą organa, do inteligencyi największe roszczące sobie pretensye: konserwatywne. Postępowe atakowały często np. Sienkiewicza — co każdemu, byle w dobrej wierze, wolno — ale nie przechodziły nad nim do porządku dziennego; organa kategoryj konserwatywnych odnoszą się do pewnych ludzi i rzeczy, jak wielcy panowie, lub strusie — raczą ich nie widzieć. Dla krakowskiego *Czasu* Kasprowicz urodził się dopiero w r. 1903, Żeromski — w 1904. Czytelnicy, skazani tylko na *Przegląd Polski*, żyją w błogiem przekonaniu, że Polska ma teraz trójcę poetów: Wojciecha Dzieduszyckiego — Deotymę — Lucyana Rydla; nikogo więcej. Wogólności zaś wyraża się partyjność w sposób, zabarwiający wszystkie sądy. Najwięcej cierpi na tem ów, który zasadniczo wymaga bezinteresowności: estetyczny. W krytyce codziennej i literackiej decyduje o wartości książki przedewszystkiem tendencya: sympatyczna, czy antypatyczna, postępowa, czy zachowawcza. »Pod względem artystycznym utwór pozostawia wprawdzie niejedno do życzenia, ale myśl zacna etc...« frazes ten jest aż nazbyt często punktem kulminacyjnym »krytyk literackich«. Każdy obozik ma swoich patronów, każdy dziennik swoje znakomitości, każda parafia swoich świętych.

* * *

Ciąży na krytyce naszej zła lub zaślepiona wola — a dopieroż jakimż dla niej ciężarem głupota i bezmyślność ludzka?!

Do wydawania sądów literackich każdy czuje się uprawnionym, pisywanie »wzmianek« o nowościach powierza się w redakcyach współpracownikom, w braku lepszej dla nich roboty. Tłómaczący z obcego języka wiadomości do rubryki ekonomicznej pewne musi posiadać kwalifikacye, pewne wiadomości z zakresu bodaj terminów technicznych — do »literatury« nie potrzeba żadnych. Bez złej woli, w dobrodusznej ignorancyi wyrobnicy pióra z rubryki literackiej robią — śmietnik. »Ci prawdziwi mocarze pióra — powiada Wł. Bukowiński — autorowie 365 (tylko?) artykułów na rok, przepełniających szpalty dzienników, mają zawsze na zawołanie pewną ilość równie gładkich, jak płytkich, to znów koturnowo-bombastycznych frazesów i gotowi są pisać i pisać bez końca — o wszystkiem: dzisiaj o wojnie japońskiej i germanizacyi w Poznańskiem, jutro o wyścigach i totalizatorze, o bankructwie nauki i sukniach aktorek, pojutrze o nowym dramacie lub obrazie, o ostatniej operze lub powieści. I stąd... powstają u nas takie jedyne w swoim rodzaju zjawiska, jak »krytycy« literaccy, stawiający w jednym szeregu Żeromskich z Gąsiorowskimi, lub Daniłowskich z Daniłłowiczami-Strzelbickimi, albo krytycy »teatralni« miotający gromy na Wyspiańskich lub Przybyszewskich aby się zachwycać — Przybylskimi. Fakty powyższe nie są wcale wytworami fantazyi, są prawdziwe i żywcem wzięte z rzeczywistości«.

Nieuctwo, cechujące krytykę dziennikarską, jest przerażające i jedynie u nas możliwe. W Niemczech gdy jakiś »wykolejony« rzuca się do dziennikarstwa, jest nim doktór filozofii, któremu rozmaite okoliczności nie pozwoliły zostać pastorem lub bibliotekarzem. U nas do dziennikarstwa idzie ten, kogo »pech« przy pierwszych prześladował egzaminach. Przeciętny polak ma więcej inteligencyi, niż trzech niemców,

ale przeciętny niemiec więcej umie od czterech polaków — a w dziennikarstwie, gdzie pewna encyklopedyczność jest konieczną, nieuctwo to mści się konsekwentnie. Piszącym bardzo często elementarnych brak wiadomości z historyi literatury ojczystej, nie mówiąc już o obcej. Stąd brak im jakiejkolwiek skali porównawczej. Jakież smutne świadectwo wystawiła sobie cała — z drobnymi wyjątkami — krytyka nasza dziennikarska podczas walki o *Confiteor* Przybyszewskiego. Kilka zaledwie znalazło się poważnych umysłów, które postawiły kwestyę na właściwym gruncie: w związku z filozofią i literaturą romantyczną. Reszta umiała tylko — wyć; innego określenia niema. Brak jakiejkolwiek kultury sprowadza wszystkie te objawy, jakie codziennie można obserwować. Stąd klepanie po ramieniu olbrzymów przez ludzi, którzy duchowo do kolan im nie dorośli, stąd z drugiej strony — padanie w proch, także dzikich ludzi godne, przed potentatami uznanymi, t. j. mającymi w świecie oficyalnym powodzenie; stąd naiwne nagany i kompromitujące pochwały, niezdolność do entuzyazmu motywowanego i kult łojowych świeczek, zabobonna trwoga przed pewnymi wyrazami (»pesymizm«, »modernizm«, »indywidualizm« — jednoznaczne z pojęciem dyabła i wszystkich spraw jego) — i operowanie szematycznymi, najbardziej wytartymi liczmanami myśli.

A niema szans, by się stosunki tak szybko poprawiły; prasa nasza, szczególnie codzienna warszawska, szałem konkurencyjnym gnana, coraz bardziej raczej upada...

* * *

Wszystkie te przyczyny złożyły się na smutne to widowisko, którego świadkiem była współczesna generacya: oto wyrosła u nas w ciągu lat kilku wielka literatura — nie, poezya, sztuka prawdziwa, bez udziału krytyki bieżącej, wbrew niej. Teraz, gdy Żeromski, Wyspiański, Kasprowicz

i inni przełamali już lody, z m u s i l i ogół do pochylenia przed nimi czoła, gdy żadnego niema dziennika, któryby prac ich nie chciał drukować, zapytać te dzienniki należy: coście wy zrobiły dla tych talentów? czy byłyście tym nerwem, który łączył je z publicznością, czy tworzyłyście atmosferę, w której zdolność może dojrzewać i rozkwitnąć, usuwałyście wy przeszkody, torowały drogi duchowi Pańskiemu, który przez nie przemawia?

Kilka wielkich jednostek wymusiło sobie u ogółu posłuch, szacunek; dzienniki, idące z inteligentniejszym tłumem, korzą się przed niemi — nawet przesadzając nieraz w czołobitności, traktując je ze strony anegdotycznej, a nigdy w sposób właściwy, jedyny, jakiego talent twórczy istotnie wymaga, tj. — aby go r o z u m i a n o, aby interesowano się jego zagadnieniami, śledzono drogi jego ducha, stwarzano sprzyjającą temu pochodowi atmosferę. Między pracownikami samodzielnymi, ludźmi poznania, nowa sztuka zyskuje coraz więcej zwolenników, którzy ją ocenić i cenić umieją; poza teoretykami z jej obozu — poświęcili jej piękne karty Matuszewski, Brückner. Wymienić tu należy także niezbyt samodzielną, bardzo inteligentną i dużo światła na problemy artystyczne rzucającą książkę J u l i u s z a T e n n e r a: *Estetyka żywego słowa*, 1904. Tego zrozumienia, tego odczucia prawdziwego, tego pełnego miłości i baczności związku między »wielką« prasą a nową sztuką u nas nie ma...

Jak częste są natomiast objawy tępego nierozumienia i zaślepionej nienawiści! Jak częste są widowiska nagonki — wśród clownowskich dowcipów i bezsilnych urągań! Jak szeroko rozpościera się nieuctwo, aby z tronu swej bezmyślności ferować wyroki! Czy trzeba przypominać przykłady? Gdy Wyspiański wystawił *Wyzwolenie* — był już autorem *Warszawianki*, *Klątwy*, *Legionu*, *Wesela* — nawoływał *Czas* w fejletonie, by, kto już był, na przedstawienia dalsze nie chodził; najpoczytniejszy dziennik galicyjski, *Słowo Pol-*

skie, umieścił fejleton Kaz. Bartoszewicza, streszczający się w konkluzyach: »to, co widziałem i słyszałem na (!) scenie, jest dziełem poronionem, nudnem i niezrozumiałem«... »Nudziłem i złościłem się na *Wyzwoleniu*, a prawie nic nie rozumiałem, prócz tego, że jest to utwór wielkiej pychy«... Niema chyba żadnej sprawy publicznej, w której nierozumienie jej byłoby szczególną kwalifikacyą na rzeczoznawcę — w sprawie sztuki można jednem tchem powiedzieć, że się dzieła nie rozumie a równocześnie wyrokować, że jest »poronione«. Jeden i drugi dziennik umieścił potem inne fejletony, pełne hołdu dla *Wyzwolenia* — ale jak to działa na czytelników? jak świadczy o sumienności redakcyi? Nie są to jeszcze wypadki najjaskrawsze. Wszak nierzadkiem jest u nas dotąd nawoływanie przeciw »nowym prądom« do krucyaty, apelowanie do policyi! Jeszcze w r. 1904 jedno z pism warszawskich, zasłaniając się puklerzem ostatniej powieści Sienkiewicza, szaty na sobie rozdzierało nad »zgorszeniem« modernistycznem, o pomstę wielkim głosem wołało:

»Czy podsycanie pesymizmu środkami literackimi nie jest zbrodnią taksamo karygodną, jak świętokradzkie rabowanie kościołów, używanie kielichów mszalnych do pijaństwa, obdzieranie cudownych obrazów z wotów, aby je przetopić i spieniężyć? A jednak świętokradcy... zostaną ukarani, a literat gorszyciel znajduje się na wolnej stopie i wciąż broi«... Zacny autor tego apelu do żandarma nie jest nawet na tyle inteligentnym, aby zrozumieć, że jeżeli gdzie jest »podsycanie pesymizmu«, to przedewszystkiem w chrześcijaństwie, które jest religią głęboko pesymistyczną; to mu jednak w kampanii nie przeszkadza... Wogóle jaką bronią atakujący się nie posługują — jakich motywów nie wysuwają! Więc »pesymizm młodej literatury« miał zatruć nam życie, wprost do samobójstwa prowadzić, jak gdyby ś. p. Bałucki, Rodoć, Pepłowski itd. byli »modernistami«. Dalej mają »młodzi« grzeszyć oczywiście brakiem skromności, prowadzić polemiki »rozwydrzone« etc. —

gdy tymczasem u nas rozwój się odbywał w sposób tak wyjątkowy, że nikogo zgoła nie detronizowano; Konopnickiej w czasie jej jubileuszu młodzi hołdy składali, ku czci Sewera wydali *Epitaphium;* atakowano tylko Sienkiewicza — ale prowokacya wyszła od niego, w intencyach i wyrazach wyjątkowo niesprawiedliwych. Mimo to w polemikach, jakie »młodzi« prowadzą, żaden z nich nie posługiwał się jeszcze tym słownikiem, jakiego używają n. p. członkowie Akademii Umiejętności w dysputach swoich naukowych, żeby tylko przypomnieć polemiki między prof. Kawczyńskim a Porębowiczem, Smoleńskim a Korzonem, ataki Tretiaka na Słowackiego — lub niejeden *epitheton ornans*, jaki ten »biedny Słowacki« otrzymywał od Stan. Tarnowskiego...

A gdzie ze strony tej »wielkiej«, »miarodajnej« prasy ekwiwalent w postaci uznania, zrozumienia?

Będzie — w wspomnieniach pośmiertnych.

* * *

Rzecz charakterystyczna: wysoką swoją miarę moralną, obywatelską, sanitarną, estetyczną, wyciągają wielkie redakcye z lamusa tradycyjnego tylko wobec talentów istotnie wielkich i to najczęściej — jako maczugę; pełne są natomiast miłości i zdolności do zachwytów wobec zdecydowanych miernot. Fakt ten można ująć w aksyomat, niezliczonymi ilustrować go przykładami.

Wogóle dla bieżącej beletrystyki i wyrobów wierszowanych, krytyka dziennikarska jest za łagodna, za pobłażliwa. Brutalność swoją zachowuje dla wybitnych indywidualności; normalnie zasadza się jej czynność na podaniu »treści« w letnim sosie banalnych komentarzy, klasyfikacyą zakończonych szkolarską.

Jestto wynik tejsamej pogardy lub obojętności, jaką się w głębi duszy czuje dla literatury; małego przejęcia się

ideałem i powagą dążenia do niego. W najlepszym razie kierują się recenzenci filantropią i pomagając literatom — są szkodnikami wobec literatury.

Obowiązkiem jest godność krytyka i urzędem, przez Panią wielką, Sztukę nadanym — jej też trzeba przysięgać, jej służyć. Wszelkie inne względy — na jej szkodę są obliczone: pasożytów ród mnożą utrapiony, grafomanów, dyskredytujących najpiękniejsze idee i talenty twórcze.

Statystycy obliczyli i to do skarg i bolów dało powód, że zamało książek się u nas drukuje. Nieprawda. Zadużo ich wychodzi. Połowa, trzy czwarte książek, wychodzących z oficyn, są zgoła niepotrzebne. Oprócz próżności piszących, ma w ich pojawianiu się interes chyba przemysł: papierniany, drukarski i — literacki; boć niema co idealizować: większa część literatów, piszących *de omnibus rebus*, na zamówienie wydawcy, większa część powieściopisarzy, dostarczających rozprożniaczonym, romansowym głowom »interesującej« lektury — to tylko przemysłowcy, dostawcy towaru; różnica między nimi: że jedni pracują według trybu produkcyi małomieszczańskiego, inni — fabrycznego, jedni liczą się z warunkami rynku europejskiego, drudzy — krajowego, inni — lokalnego. Ze stanowiska handlu i produkcyi swojskiej wszyscy ci przemysłowcy: autorzy, dziennikarze, księgarze, mają żywotne interesy, które — jak wszelkiej kategoryi przemysłowcy — utożsamiają z interesami całego narodu, ale krytyka literacka nie jest ekspozyturą biur fabrycznych i komercyalnych.

Trzy czwarte drukujących się książek są zgoła niepotrzebne. Poco drukować liche, lub słabe dzieła, kiedy istnieją dobre, poco mnożyć kopie, gdy są dostępne każdemu oryginały. Protestować przeciw temu mogą tylko puste te głowy, które muszą się zapełniać coraz świeżą sieczką; snoby, czychające na »nowe dreszcze« dla nowości, bezmyślni pochłaniacze bibuły. Niechaj wszyscy ci, którzy w księgarniach i wypożyczalniach żądają bezustannie nowych powieści, ko-

niecznie nowych, powiedzą, czy znają dobrze Szekspira, Goethego, całego Mickiewicza, całego Słowackiego — że też tylko tych się wymienia. Bez ich poznania — nie ma poco czytać współczesnych, »najnowszych«; o kulturze prawdziwej, o przeżyciu duchowem, o rzetelnym stosunku do sztuki niema mowy.

Ale — powiedzą — przy takim ostracyzmie nie wyrobią się młode talenta...

Niema obawy. Krytyka powinna być ostra, bezwzględna, ale sądy swoje motywować. To pierwsze i ostatnie żądanie, jakie jej należy stawiać. Nie można tego wymagać od impresyonisty, który na tle pewnego utworu rozsnuwa tylko sieć uczuć własnych, o sobie mówi. Gdy chce krytykować — musi przedewszystkiem uzasadniać. Z chwilą, gdy to czyni, z przygotowaniem wszechstronnem, sumiennie, systematycznie, planowo: wywiera wpływ wychowawczy na czytelników, podnosi ich krytycyzm, zamiłowanie, rozumienie — stwarza najlepszą atmosferę dla rozwijających się talentów i dla sztuki. Wśród publiczności umiejącej czuć i myśleć — nie utrzymają się miernoty — talent zawsze zwycięży. Szkodliwem dla talentu jest, gdy się go chwali wraz z paczką grafomanów bez uzasadnienia: t. j. bez ujęcia jego indywidualności, cech, duszy, i wypływających stąd konsekwencyj twórczych, rozważanych z całą wrażliwością osobistą, wyrobioną przez gruntowną znajomość przedmiotu; szkodliwem jest dalej, gdy się pisze: »nie rozumiem tego dzieła — zatem jest poronione«. Im bardziej wymagającą jest krytyka, tem lepiej spełnia swe zadanie, ale tem więcej też wymaga — od samej-że krytyki.

* * *

Więcej niż twórca jakikolwiek, ma krytyk do czynienia z drażliwością ogółu i poetów, którzy są, jak wiadomo, *irritabile genus*. Wynika stąd spór bardzo częsty: o ton i granice krytyki. Jak publiczność w praktyce lubi polemiki, i to im

więcej, im bardziej są bezwzględne i senzacyjne, tak teoretycznie oświadcza się za tonem umiarkowanym, akademickim i objektywnym.

Trudno mówić »zasadniczo« o kwestyi, która zawsze będzie zależną od temperamentu i nastroju chwili. Historya wskazuje, że nie ma ani jednego wielkiego krytyka — »uczonych«, badaczy pomija się — któryby nie był subjektywny; każdy miał swoje sympatye i antypatye, ideały i wstręty, które wyrażał z pasyą tem silniejszą, im silniejsza była natura jego indywidualności. Gdzie kończy się granica uprawnionej podmiotowości a zaczyna się ton »osobisty«? Jednostki bezpłciowe i salonowcy uważają ton »osobisty«, skoro się czyni to, czego żądał nawet bardzo hołdujący peruce Boileau: *J'appelle un chat un chat, et Rollel un frippon.* Najracyonálniejszą odpowiedź w tej sprawie dał, zdaje się, Lessing, który pisał: »Każda nagana, wszelkie szyderstwo, na które się krytyk artystyczny zdobędzie, z książką omawianą w ręce — są mu dozwolone. Nikt też nie ma prawa mu przepisywać, czy w owej naganie lub szyderstwie ma używać wyrażeń łagodnych czy ostrych, miłych lub gorżkich. On sam tylko musi wiedzieć, jakie wrażenie chce wywołać i potrzeba, by odpowiednio do tego odważał swe słowa. Z chwilą jednak, gdy krytyk zdradza, że o autorze omawianym więcej wie, niż wiedzieć mógłby na podstawie jego dzieł, gdy tych bliższych, a znanych mu szczegółów, używa bodaj w najlżejszym stopniu na jego niekorzyść, w tejże chwili nagana jego staje się obrazą osobistą. Przestaje być krytykiem artystycznym, a staje się — najmarniejszą kreaturą, jaką stać się może istota rozsądna: plotkarzem, obgadywaczem, paszkwilistą«.

Jedno jeszcze zastrzeżenie należy dodać do powyższych słów, wziętych z *Antiquarische Briefe:* Bojować może krytyk, jak mu temperament pozwala, musi jednak sądy swoje — motywować. Inaczej może zająć na chwilę, olśnić, pokonać

nawet przeciwnika, ale nie przekonać. Skry jego ducha na chwilę zabłysną, trwale świecić nie będą.

Najgorszy jest rodzaj krytyków obojętnych — tych ni zimnych, ni gorących, którzy pod hasłem »sprawiedliwości« wyrządzają sztuce i wielkim indywidualnościom największą niesprawiedliwość, bo pozwalają czytelnikowi przejść obok nich, nie zapalą miłością do nich, entuzyazmem, nie obudzą ku jakiemuś złu nienawiści. Sztuka jest ekstazą, twórca natchniony — »boskim szaleńcem«, na zimno odczuć ich niepodobna; w odpowiednim stosunku do uwielbienia dla ideału rośnie wstręt i niechęć do wszystkiego, co jest jego zaprzeczeniem.

* * *

Wszystko to odnosi się także do krytyki teatralnej z dodatkiem paru jeszcze uwag o specyalnych stosunkach, panujących w świecie teatralnym.

Na newrozę teatralną chorują pewne sfery w każdem wielkiem mieście; ze sztuką niema to nic wspólnego, jak dewocya i uwielbianie pewnych duchownych nic niema wspólnego z religią. W niemałej mierze przyczyniają się do tego dzienniki.

Zawiele zajmują się nasze dzienniki teatrem, a właściwie wszystkiem, co jest w teatrze — z wyjątkiem sztuki. Dziennik, który nie pomyśli o zaznajomieniu czytelników z arcydziełem w postaci poematu, symfonii, hypotezy naukowej, nie darowałby sobie, gdyby nie miał artykułu o ostatniej premierze — chociażby najgłupszej. Dlaczego idyotyczna nieraz farsa ma dostąpić zaszczytu, by być omawianą we wszystkich bez wyjątku dziennikach w 24 godzin po wystawieniu, gdy arcydzieła poetyckie kwartałami na to czekają i najczęściej doczekać się nie mogą — jedna to z tajemnic choroby: newrozy teatralnej.

Podsycają w ten sposób dzienniki gorączkę niezdrową

— czynią to innymi jeszcze sposobami. Dzienniki szczególnie warszawskie niezmordowane są w przynoszeniu codzień wiadomości: Nasz znakomity X. przystąpił do pisania nowego dzieła... nasz znakomity gromadzi materyały... czyni studya... wczoraj odczytał sztukę gronu znawców... entuzyazm ogólny... Dziś złożył egzemplarz dyrekcyi... ciesz się narodzie... Potem zaczyna się inna serya notatek: próba z dzieła zapowiedziana — próba odbyła się czytana — bez kostyumów — w kostyumach... autor na próby przyjedzie — przyjechał — był... zachwycony! reżyseryę prowadzi nasz dzielny... — kostyumy, dekoracye specyalne sprowadzone... etc. etc. Poród szczęśliwie nareszcie się odbył — fejleton pojawił się krytyczny — na tem niedość, następuje nowa serya wiadomości: Dzisiaj powtórzenie... publiczność w ekstazie... bilety rozkupione... Jutro dublowanie roli... wystąpi artystka Y... Wystąpiła! ma toalety inne, niż niemniej czarująca poprzedniczka.. Powodzenie rośnie... I tak dalej w tym stylu — tygodniami całymi — co jest tem bardziej uderzające, że wzmianki w tym sensie pojawiają się bardzo często o sztukach, które we fejletonie referent fachowy odsądził był od wszelkiej wartości.

Wzmianki, »wzmiankarze« — to jedna z plag dziennikarstwa, siła potężna, nieraz bardziej wpływająca na umysły, niż poważny fejleton krytyczny. I nie mogą się dzienniki warszawskie ich pozbyć — ba, niektóre pozwalają, że wzmianki te, jarmarczną będące reklamą, pisane są wprost przez interesowanych, np. przez »sekretarzy« teatrzyków ogródkowych. Wobec ich bezustannej hypnozy krytyka rzeczowa staje się wprost iluzoryczną. W Galicyi rolę wzmiankarzy spełniają »komunikaty dyrekcyi« — ale w granicach znacznie skromniejszych.

* * *

Wzmiankarze są potęgą, specyaliści od intryg i intryżek górą — to może w znacznej mierze przyczynia się do

faktu, że niejeden pisarz poważny, z odpowiedniem przygotowaniem, krytyki teatralnej nie uprawia. Atmosfera teatru jest zawrotna i ponętna, ale nie dla wszystkich. Na placu zostaje najczęściej mniej lub więcej sprytny reporter, metodą jego pracy — system »streszczania«, ugarnirowany mniej lub więcej stronniczo — »politycznemi« uwagami, zależnemi czasem od względów literackich, a jak często od tego, jak recenzent żyje z dyrekcyą, reżyserem, ze wszystkimi artystami wogólności, z jedną artystką w szczególności, etc.

O sztuce, pisać trudno, tem łatwiej — o grze. Analiza gry to wprawdzie jedno z najtrudniejszych zadań psychologicznych, ale nie dla mózgu reportera, rozporządzającego odpowiednim zapasem szematów i komunałów. We wszystkich zaś recenzyach, nawet najlepszych, we wszystkich wzmiankach o teatrze — aktor odgrywa dziś rolę stanowczo zadużą. W każdem sprawozdaniu jest przedrukowany cały afisz, przy każdej sposobności — wysuwa się nazwiska »ulubieńców«; aktor, aktorka są postaciami w teatrze głównemi, autor jest tylko dodatkiem, sztuka — to tylko *à propos*.

Przyjęło się mniemanie, że tak być powinno w imię wyższej sprawiedliwości, gdyż jestto jedyna kompensata dla aktora, który żyje tylko oklaskami chwili; świat niebawem o nich zapomni, gdy autor i dzieło jego, bodaj dzięki drukowi, żywot mają nieśmiertelny. Jestto frazes. Sława i »nieśmiertelność« aktora zależą tylko od jego talentu. Mało wiemy o sztukach, w których grywał Żółkowski — o nim wiemy wszyscy, tak samo wiemy o Bakałowiczowej, Aszpergerowej, Modrzejewskiej, Królikowskim, Rychterze itd. Mało wiemy tylko o artystach, podobnie jak o autorach, o których wiedzieć nie warto. Stąd jednak nie racya, aby codzień szpalty dzienników zapełniać spisem nazwisk i kultem otaczać aktorki, które mają od natury dary z pewnością bardzo cenne, ale należące często do wszystkich innych rodzajów »sztuki«, tylko nie do twórczości scenicznej. Wogóle zamiłowanie artystów i arty-

stek do paradowania na widowni publicznej, to raczej ujma dla nich z punktu widzenia godności własnej i artystycznej, a wzmiankarze i recenzenci, popierający tę słabość, jeszcze jeden dają dowód, że z duchem sztuki nic nie mają wspólnego.

* * *

Spotkaliśmy się w ciągu poprzednich roztrząsań z kwestyą krytyków teatralnych, będących równocześnie autorami dramatycznymi. Rzecz w praktyce bardzo ważna. Często — choć niezawsze — jest autor doskonale przygotowanym teoretycznie do zawodu krytyka, a czy można przypuszczać, że zachowa zupełny objektywizm wobec dyrekcyi, z którą go łączą stosunki przyjaźni lub nieprzyjaźni?

Roztrząsano to pytanie zagranicą niejednokrotnie. Niektórzy wyrażają życzenie, aby autorzy-krytycy wystawiali swoje utwory poraz pierwszy nie w tem mieście, w którem uprawiają niwę dziennikarską; rezultat będzie dla publiczności stanowić kryteryum, czy autor ma talent, czy dyrekcya, grając jego sztukę, ulega terorowi krytyka, czy ostatni nie kieruje się polityką wymuszania, zemsty etc. Środki to jednak błahe i nie prowadzą do celu. Hamulcem i dyrektywą może być jedynie i wyłącznie światła, artystycznie uświadomiona opinia publiczna.

* * *

I do wyrobienia tej ostatniej wszystkiemi siłami powinna dążyć krytyka. Wielką jest jej moc, odpowiednio wielką odpowiedzialność. Krytykom zaprzeczają niejednokrotnie miana twórców; pogląd to powierzchowny. Są między nimi artyści prawdziwi — i dzieła niejednego z nich czytamy i będziemy długo jeszcze czytać ze względu na nie same, nie zaś na »twórców«, o których rozprawiają. Krytycy istotnie wielcy nie-

jednokrotnie są Janami Chrzcicielami nowych religij, torują drogi. Ci, co używają taniego frazesu: tworzyć jest trudno — krytykować łatwo, albo, że krytyka, obracając się około rzeczy dokonanych, temsamem jest bezpłodna, przypomną sobie rolę Lessinga, Schleglów w Niemczech, wpływ pani de Staël na rozwój literatury we Francyi i w całej Europie, albo co romantyzm polski zawdzięcza Mochnackiemu. Ale na to potrzeba, by krytyk nietylko stał na wyżynie swego czasu, ale go także wyprzedzał.

»Krytyk — powiada Sainte-Beuve — jestto człowiek, którego zegarek idzie pięć minut prędzej od innych«.

KONIEC.

SKOROWIDZ.

Abgar-Soltan (Abgarowicz) III. **8—10, 40**
Abrahamowicz A. I. 127
Abramowicz I. 250
Ackermann L. IV. 134
Adalberg S. IV. **308, 309**
Adam P. II. **222, 223**
Aër (Rzążewski) I. **245**
Ajo (patrz Rogosz J.)
Alfieri IV. **176**
Altenberg P. III. **903**
Aksakow II. 42
Amiel IV **213**
Amicis E. I. 120
Anakreont IV. **66**
Anczyc W. L. III. **48**, IV. 369—70
Andersen IV. **230**, 343
d'Annunzio G. IV. 351, 361, 395
Antoine III. **75, 78**, IV. 343
Antoniewicz J. IV. **304**
Anzengruber III. **49**
Arnsztajnowa F. II. 135
Arystofanes I. 3, 124
— IV. 369
Arystoteles I. 3, 58
— III. 210
— IV. 142, 323
Askenazy IV. 78
Asnyk A. (El..y) I. **2, 63—74, 80—83**, 99, 105, 114, 116, 117, 169, 194
Asnyk II. 4, 69, 71, 73, 175, **210, 230**
— III. **83, 90, 210, 215, 220**
— IV. **51, 117, 121, 261, 307, 313, 318, 336, 374, 394**
Aszpergerowa IV. **419**
Augier I. 129, II. 96
Augustynowicz II. 171
Augustynowicz J. III. **31**
Avenarius R. III. **226**
— IV. **159, 203**
Axentowicz T. II. 171, 172

Bacon IV. 401
Bagrynowski III. **225**
— IV. **405**
Bakalowiczowa I. 124
— IV. **419**
Baliński I. IV. 48
Balzac I. 260, 261
— IV. **163, 176, 318**
Bałucki M. (Elpidon) I. **24—26, 56—7**, 128
— IV. **326, 336, 412**
Bandrowski J. IV **377**
Barącz W. IV. **377, 379**
Barbey d'Aurevilly II. 10, **151, 183, 185**
Bartoszewicz K. I. 46, **60**
— II. 136.
— IV. **412**

Bartoszewicz A. D. IV. 139
Bartusówna M. I. 7
Bastiat Fr. I. 37.
Baszkircew Z. III. 37
Baudelaire II. 8, 9, 16, 34, 65, 93, 110, 122
— III. 177
— IV. 163, 236
Baudouin de Courtenay Jan II. 135
— IV. 294
Baudouin de Courtenay Janina III. 38
Baumbach R. I. 44, 92
Balzac IV. 47
Beaumarchais IV. 369
Becque I. 133
— II. 96
Beethoven II. 236, 241
— III. 232
— IV. 177, 219, 251, 385
Belmont Leo (Leopold Blumental) I. 11, II. 31, 35
— IV. 401
Bełcikowski A. I. 95, 102
— III. 83, 90
— IV. 117, 283, 292, 338, 394
Bem A. J. IV. 127—129, 138
Benedyktowicz L. II. 172
Benis A. IV. 309
Beranger I. 45
Berwiński R. I. 14. 85
— IV. 48
Berent W. III. 14, 145, 148, 150 do 154, 164—166, 219, 224, 229, 255, IV. 403
Biegas B. III. 139, 228
Biegeleisen H. IV. 29, 232, 301 do 302, 303, 304, 308, 315—17
Bielawski B. I. 61
Bielińskij IV. 208
Bierbaum J. II. 159
Biernacki M. (Rodoć)
Bilek II. 183
Bismark I. 181
— IV. 27, 396
Bisson I. 127
Björnson II. 39, III. 27
— IV. 37, 228, 230
Bliziński J. I. 130—133, 139—40, 244
— III. 47.
— IV. 110, 377,
Blumenthal III. 47
Bławacka H. II. 42
Błotnicki E. III. 48.
Bobrzyński M. I. 2
Boecklin A.
— II. 70, 109
— IV. 196, 242
Boehme J. IV. 176
Bogusławski Wł. I. 124, 128
— II. 70, 257
— IV. 324, 325, 329, 335, 340, 347—58, 362. 363, 394—5
Bohusz M. (J. K. Potocki) I. 177 187, 193
Boileau IV. 53, 234, 235, 416
Bolesławita (p. Kraszewski)
Boticelli S. II. 109
— IV. 176, 246, 254, 255
Boulanger II. 11, 12
Bourget P. II. 13, 21, 26, 32, 96, 105
— IV. 208, 213, 217
Boznańska O. II. 171
Brahm O. III. 78
Brandes J. I. 262
— II. 41
— III. 146
— IV. 13, 14, 132, 220, 221, 228. 343

Bracco R. III. 80, 100, IV. 379
Brenicki IV. 145
Brehm A. IV. 134
Bret Harte I. 255
Brodziński K. IV. 104, 122, 299 302, 308, 317
Bruchnalski W. IV. 299—301. 304, 307, 308, 315
Bruner L. (p. Sten)
Brunetière F. II. 21, 29, 32 IV. 10, 42, 118, 217, 236
Bruno G. I. 178, 185
— II. 12
Brückner Al. I. 200
— IV. 43, 62, 117, 118, 276 do 283, 298, 300, 309, 310, 314, 315, 319, 410
Brzeziński J. IV. 339—40
Brzozowski K. I. 67, 103, 125
Brzozowski St. II. 182
— III. 177, 199,
Brzozowski Stanisł. (Czepiel) III. 27, 82, 87—88, 135, 149,
— IV. 203—10, 365—66, 398, 399
Brzozowski W. II. 182
— III. 176—7
Büchner L. I. 3, 177, II. 140
Buckle I. 3, 15
Bukowski J. III. 139, 223
Bukowiński Wł. IV. 359—60, 395, 406, 409
Burne Jones II. 109
Buszczyński Stef. I. 8
Bykowski P. J. 237
Byron I. 195, 196
— II. 26, 53, 108, III. 231
— IV. 62, 71, 134, 135, 138, 176, 201, 220, 222, 223, 230, 231, 232, 234, 239, 245, 246, 254, 255, 256, 290, 339
Calderon III. 51, IV. 31, 289
Carlyle T. IV. 22
Cegielski H. IV. 2
Celichowski Z. IV. 309
Cehak (Stodor) A. III. 198
Chateaubriand II. 26
— IV. 10, 176, 287
Chavannes Puvis des II. 109
Chełmicki ks. I. 35
Chełmoński J. I. 264
Chęciński J. I. 135
Chlebowski B. IV. 13, 127, 136—7, 293
Chłędowska Stef. I. 246, 255
Chmiel A. III. 135
Chmielowski P. I. 35, 52, 135, 161, 162, 187, 229
— II. 89
— III. 91, 135
— IV. 15, 43, 77—120, 127, 258, 277, 281, 282, 289, 293, 296, 308, 318, 394, 396, 398, 400
Chochlik (p. Zagórski Wł.)
Choiński T. I. 179, 259, 277
—II. 75, 43, 81—86, 88, 98, 187, 249
— III. 32, 50, IV. 132
Chołoniewski A. IV. 379
Chopin II. 127, 145, 159, 162
— IV. 31, 154, 194, 195, 196
Chrzanowski I. IV. 115, 138, 304, 307, 309, 312, 319—20
Cicero I. 261
Cieszkowski A. II. 25
— III. 103, 104
Cooper II. 87
— IV. 176
Comte A. I. 3
— II. 21
— IV. 9
Corneille IV. 236, 319

Courteline III. 173
Crane W. II. 109
Crookes II. 16, 42
Cumberland II. 42
Ćwikliński L. IV. 307
Cybulski N. II. 45
Cybulski Ad. (p. Łada) III. 135
III. 205
— IV. 406
Czaszka Tomasz (p. Rittner T.)
Czajkowski J. III. 223
Czacki T. IV. 116
Czapelski T. IV. 340
Czarnik Br. IV. 306
Czerwieński B. I. 7, **175—6**, 182, **192**, **167**
— IV. 377
Czesław (p. Jankowski C) I. **92**, **101**.
— IV. 111, 117
Czubek J. IV. **308**, 309

Dalecka W. III. 39
Daniluk J. I. 192
Daniłowski G. III. 148, **162—63**, **172—73**, **219**, **224**, IV. 409
Dante III. 28, 106, 218, 231
— IV. 31, **134**, 138, 139, 255, 290,
Darwin I. 2, 15, 69, 177
— II. 88
IV. 241, 254
Daszyńska-Golińska Z. II. 135, 168
— IV. 308
Daudet A. I. 260
— IV. 150, 151, 152
Dąbrowa E. III. 223
Dąbrowski I. II. **31—3**, **35—7**
— IV. 265
Dehmel R. II. 178, 183
Delaveaux II. 190
Deotyma (Łuszczewska J.) **87**
94, **102**
— IV. 51, 408
Dembowscy III. 221
Derynżanka I. 124
Dębicki Z. II. **120—121**, **130**
Dębicki Ks. II. 42
Dębicki St. III. 223
Desjardins P. IV. 217, 378
Dickens I. 230, 255
Diderot IV. 313, 323
Dingelstedt IV. 366
D-mol (p. Wolska)
Dmochowski F. S. II. 14
— IV. 53, 235, 374
Dobrolubow IV. 208
Dobrowolski A. I. 140
Dobrzański J. I. 125
— IV. 3, 367, 377
Dobrzańska C. IV. 377
Dobrzycki H. **121**, **295**
Domnik (Dorowski) III. 48
Dostojewskij I. 50, 201, 259
— III. 165, 213
— IV. 239
Dowden IV. 79
Drachman H. II. 158
Drogoszewski A. IV. **131**, **139**, 406
Draper I. 106
Drużbacka E. IV. 292
Dropiowski Wł. IV. 306
Dubos IV. 10
Du Bois Reymond IV. **92**, **158**
Dumas-syn I. 34, 82, 129
— II. 96
— III. 51
— IV. 46, 313, 343, 350, 351
Dunikowski X. III. 223

Dürer A. III. 18
— IV. 176
Duse E. III. 76
Dygasiński A. I. 238, 246, 265 do 269, 276, 277, 279—83
— IV. 133
Dziama L. IV. 304
Dzieduszycki W. I. 98, 104
— IV. 51, 408
Dziekoński B. I. 58
Dzierżkowski J. I. 7, 61

Echegeray I. 143
Eliasz-Radzikowski III. 227
Elpidon (p. Bałucki)
El..y (p. Asnyk)
El (p. Laskowski K.)
Emerson IV. 37, 99
Eschylos I. 58
— IV. 331, 385, 391, 394
Estreicher K. IV. 291, 307, 311 do 12, 370
Estreicher Stan. IV. 371
Esteja (p. Kisielnicka I,) II. 89
Espinas IV. 134
Eurypides IV. 391
Exterus (p. Godlewska)
Ezop III. 163

Faguet E. II. 26
— IV. 324
Faleński (Felicyan) I. 125—6, 138
— III. 90
— IV. 81, 120, 122
Fałat IV. 154, 155
Fechner IV. 160
Feldman W. I. 117, 187
— II. 126, 135
— III. 135
Feliński A. I. 124
Flach J. IV. 295, 401
Flaubert G. I. 260, 277
— II. 137
— III. 20, 27, 147
— IV. 150
Fontane F. III. 27
Forel IV. 161
Fragonard 12
France A. II. 10
— III. 41
— IV. 38, 135, 211, 236, 237, 266, 270
Fredro-ojciec II. 150
— III. 78, 228
— IV. 34, 50, 315, 326, 342, 343, 368, 389
Fredro-syn IV. 369
Fredro A. M. IV. 3
Freytag G. IV. 323, 379
— II. 327
Frydberg S. III. 83, 84

Gabryela (p. Żmichowska)
Gadomski J. II. 96, 47
Galasiewicz III. 48
Galle H. I. 117
— 406
Garibaldi 49
Garborg A. II. 40
— IV. 183, 185
Garbowski T. IV. 97
Garczyński Stef. IV. 20, 243
Garfeinowa M. IV. 228—30, 401
Garszyn W. III. 213
Gawalewicz M. I. 247—249, 255—6
— IV. 153, 345—46
Gawroński Fr. (Rawita) I. 245—6 255
— IV. 13
Gąsiorowski W. II. 90

Gąsiorowski W. III. 32—33
— IV. 409
German L. IV. 405
Gerson W. I. 264
— IV. 144
Ghil R. II. 15
Gibier II. 42
Gierymski A. I. 264, 279
— II. 2, 87, 190
— IV. 146, 150, 405
Giller A. I. 78
Gliński K. II, 93—4, 103
— III. 32
Głowacki A. (patrz Prus)
Gnatowski J. I. 259
— II. 172, IV. 120
Godlewska (p. Exterus) III. 38—43
Godlewski M. I. 179
Goethe I. 69, 195, 196, 231
— II. 47
— III. 116, 119, 159
— IV. 71, 135, 188, 176, 226, 236, 251, 323, 399, 415
Gomulicki W. I., 75—79, 83 do 84, 256, 303
— II. 4
— III. 36, 210, 220, IV. 314
Goncourtowie I. 260, 261
— II. 59
— IV. 150
Gonczarow IV. 77
Godlewski W. III. 143
Gorczyński B. III. 82, 87
Gorkij M. III. 213
Górski A. II. 135, 136, 139—42, 143, 146, 170, 171, 176
— IV. 225, 226
Górski M. K. II. 114—129
— IV. 371
Gosławiec (p. Sygietyński)
Gostomski W. IV. 226—7, 232—3
Goszczyński S. I. 93
— II. 77
Gourmont de Remy IV. 212, 266
Grabowski B. I. 95, 102
— III. 90
— IV. 232, 400
Grabowski M. IV. 137, 296, 313
Grabowski T. IV. 121, 296—97 313—14, 401
Grabowiecki E. III. 57, 82, 83, 92
Graybner St. IV. 331
Grimm H. II. 129
Grochowski IV. 292
Grottger A. I. 2, 114, 255
— II. 127, 175
Gruszecki A. III. 33—35, 43
Gubrynowicz Br. IV. 302, 303, 304, 308, 314, 317
Gumplowicz L. I. 24, 104
Gundulicz I. 103
Guyau II. 84, 220
— IV. 132, 158, 243, 394
Guizot I. 10

Haeckel E. I. 69
— IV. 161, 244
Hahn W. IV. 303, 318
Hajota (H. Rogozińska) I. 247
Halicz Cz. IV. 406
Hamsun Knut II. 40
— IV. 228
Hansson Ola II. 41, 136, 158, 159, 184
— IV. 183, 185, 186, 196, 237, 254
Haracourt II. 8
Harden M. IV. 237
Hartmann E. IV. 87
Hauptman G. I. 117, 259

Hauptman G. III. 49, 54, 58, 72, 80, 131
— IV. 194, 202, 295, 331, 352, 358, 360, 371, 372, 376, 395
Hebbel IV, 45
Heck K. IV. 303, 317—18
Hegel II. 16, IV. 1, 77
Heine H. I. 73, 87, 92, 103, 117
— II. 78, III. 167
— IV. 176, 241, 254, 270
Hello E. II. 139, IV. 227
Heller L. IV. 377
Helmholtz H. II. 16, IV. 159
Henckel I. 50
Henkiel D. IV. 335
Hennequin IV. 12, 132, 158, 235, 286
Herder IV. 10
Heredia III. 177
Hertz M. III. 82, 88
Hertz B. III. 159—, 170
Hezyod IV. 331
Heryng L. I. 177
Heyse P. I. 177
Hirszband (p. Jellenta)
Hodi J. T. IV. 131—132, 138—9
Hoesick F. IV. 121, 275, 294, 295, 312
Hofmanowa K. IV. 110, 116
Hoffmann A. E. II. 110
Hoffmannsthal H. III. 208
Holbein H. IV. 239
Holman II. 109
Homer I. 167, 261
— III. 16, 28, 110
— IV. 66, 89, 142, 193, 223, 315, 353
Hoene-Wroński II.
Horacy II. 14, 114, 129
— IV. 53, 235
Hordyński Z. IV. 299
Hugo W. I. 125, 137
— II. 12, 53
— IV. 48, 245, 303, 313, 331, 351
Humboldt W. IV. 211
Huret IV. 163
Hurko I. 180
Huss I. 114
Huysmans II. 21, 25, 41, 159, 185

Ibsen H. I. 50, II. 39, 96, 128
— III. 27, 51—53, 54, 72, 80, 82, 153
— IV. 319, 338, 345, 353, 354, 355, 358, 361, 371, 372, 374, 382, 394
Incognitus (p. Brzeziński J.)
Ilnicka M. I. 35
Irving III. 75
Irzykowski K. III. 226

Jabłczyński F. IV. 406
Jabłonowski Wł. IV. 201—203, 213—14, 401, 406
Jachowicz St. III. 173
Jacobi I. 50
Jagic IV. 284
Jankowski (Czesław)
Jankowska IV. 119
Jankulio I. 180
Janicki K. IV. 137, 307
Janocki IV. 291
Jarecki K. IV. 303
Jaroszyński T. III. 32
Jasieńczyk M. (Karczewski) II. 96, 104—5
Jasieński F. III. 221
Jasieński J. A. IV. 401
Jastrzębski M. IV. 376
Jaworski Wł. L. IV. 371
Jedlicz J. III. 194—5, 207
Jeleńska E. III. 86, 82

Jellenta C. (Hirszband N.) II. 127, 128—129
— IV. 132—6, 139, 156, 401
Jezierski F. IV. 400
Jeż T. T. (Miłkowski Z.) I. 20—23, 53—55, 106, 237, 277
— IV. 116
Jordan (Wieniawski J.) I. 237, 244, 249, IV. 326
Junosza Kl. (Szaniawski) I. 238—240, 244. 249—250
— III. 7, 9

Kaczkowski Z. I. 170. 237, 277
— IV. 110
Kahn G. IV. 163
Kadelburg III. 47
Kahn G. II. 114
Kajsiewicz H. IV. 26, 40, 48
Kalderon I. 58, 125
Kallimach I. 40
Kalinka W. IV. 40, 41, 49
Kallenbach J. IV. 121, 287—88, 290, 297, 304
Kamieński H. IV. 255
Kamiński K. III. 61
Kamiński J. M. IV. 6
Kamoens I. 117
Kant I. 264
— II. 27, 188
— IV. 133, 142, 159, 199, 255
Karczewski W. (p. Jasieńczyk)
Karpiński Fr. II. 129
Kartezyusz IV. 176
Kasprowicz J. I. 183—86, 192—96, 200
— II. 4, 65, 95, 108, 114, 115—117, 121, 135, 139, 159, 162, 171, 172, 176, 182, 184, 185, 186, 225—246
Kasprowicz J. III. 27, 48, 63, 68, 71, 102, 137, 141, 145, 148, 216, 219, 224, 228, 229, 230, 232
— IV. 110, 111, 118, 179, 180, 181, 194, 195, 196, 227, 265, 267, 270, 282, 384—87, 405, 410
Kaszewski K. IV. 1. 2, 81, 329, 331—3, 394, 400
Kawczyński M. IV. 307, 401, 414
Kawelin IV. 74
Kawecki Zygmunt III. 86—87
Keats I. 68
Kempner G. IV. 359
Kenig J. IV. 329, 330—31, 393 do 394
Kierkegaard L. II. 185
Kipling R. 267
Kisielewski J. A. III. 63—67, 72, 79, 80, 82, 83, 88, 90, 92—94, 143
— IV. 154, 155, 283, 333, 339, 393
Kisielnicka J. (Esteja)
Klaczko J. IV. 41, 42, 49, 119, 288, 312
Kleist IV. 45
Kleczkowski A. IV. 376
Klemensiewiczowa J. IV. 401
Klin (Kaliszewski J.) I. 49
Klinger M. III. 153
Klingsor III. 184
Klonowicz IV. 137
Kochanowski J. I. 230
— IV. 43, 136, 180, 290, 292, 310, 312, 315
Kochowski IV. 29, 309
Kochman III. 84
Kołłątaj H. IV. 137
Komorowski B. I. 97
Komornicka M. II. 127
— III. 37, 178—9, 199—200

Konar A. III. 31
Konarski IV. 137, 307
Konczyński T. III. 57, 80, 92
Kondratowicz S. II. 18, 40
Koneczny F. IV. 376
Konopnicka M. I. 86, 105—120, 160. 174, 182. 194
— II. 4, 5, 69, 73
— III. 35. 210
— IV. 111, 131, 258—59, 269 313, 396, 413
Kopernik IV. 53
Korzeniowski J. IV. 42. 110, 116, 137, 309, 326
Korzon T. IV. 413
Kosiakiewicz W. II. 89—90, 100
— IV. 132, 153
Kościałkowska W. I. 246, 255
Kościuszko T. IV. 137
Kossak J. IV. 146, 147, 181
Kostrzewski Fr. I. 48, 107, 250
Koszczyc W. I. 97, 98
Kotarbiński J. I. 162
— III. 74
— IV. 6—7, 337—39, 394
Kowalski-Wierusz A. I. 250
Kowerska Z. II. 90
Koziebrodzki Wł. I. 128, 139
Kozłowski W. M. I. 117
Kozłowski St. II. 95—96, 104
— III. 90, 91, 135
IV. 326, 344, 346, 363
Koźmian A. IV. 43
Koźmian St. I. 15, 58, 60, 124
— IV. 50, 366—70, 395—96
Krafft-Ebing II. 13, 161
Krakowowa P. I. 35
Krasnosielski T. IV. 400
Kraszewski J. I. 15, 16—19, 52, 106, 139, 161, 237, 270, 277
— II. 71, 103
Kraszewski J. I. IV. 5, 19, 110, 137, 298, 312
Krasicki I. IV. 137
Krasiński Z. I. 51. 93, 96, 154, 166, 210, 230
— II. 26, 27, 45
— III. 79, 104, 105
— IV. 31, 37, 38, 40, 42, 48, 98, 110, 116, 126, 137, 139, 197, 258, 288, 289, 290, 295, 299, 312, 318, 319, 370
Krasiński A. IV. 304
Kraushar A. I. 91, 101
Krauz K. I. 117
Krczek Fr. IV. 295, 306
Krechowiecki A. II. 86, 95, 99
— III. 32
— IV. 332—34, 337
Kremer J. IV. 82, 208, 311
Kronenberg I. 254
Królikowski J. I. 124
— IV. 419
Krupiński Fr. IV. 7—9, 19, 128, 129
Krusiński St. I. 177
Krzemiński St. I. 80
— IV. 329, 333—35, 394
Krzymuska M. IV. 228, 233
Krzywicki L. I. 177, 182
— II. 45
— IV. 129—130
Kwieciński L. I. 127.
Krzywoszewski Stefan III. 91, 99—100

Labiche I. 127
— III. 47
Lack St. II. 136. 181
— III. 135, IV. 198, 210—213
Lafontaine III. 163, 173
Laforgue IV. 266

Lam J. I. 7, 24, **27—30**, 44, **57**
Lamartine IV. 177
Lange A. II. 3, 5, **15—20, 33—35**, 57, 73, 91, 125, 135
— III. **146, 219**
— IV. **197, 270, 401**
Laskowski K. (El, Arwor) III. **6—8, 39—40**
— IV. 282, 407
Lassalle F. I. 177
Laube IV. 366
Lazare B. IV. 173.
Lelewel J. I. 6, 15
Leconte de Lisle
Lemaitre J. II. 12
— IV. 118, 211, **237, 294, 296, 324**, 328
Lemański J. III. 145, **157—58, 168—70**
Lenartowicz T. I. 86, 107, 114
— II. 94, IV. 122, **314**
Leopardi I. 228
— IV. 134, 176, 239, 290
Lermontow IV. 71, 72, 231
Leszczyński B. I. 124
Lessing I. 206
— IV. 323, 330, 421
Leszczyński E. III. **183—84, 202**
Lewental S. I. 102
Leynardi IV. 286
Lewes IV. 47
Lewestan F. IV. 2, 77
Libelt K. IV. 2, 87
Lieder W. II. **127, 130—131**
Limanowski Bol. I. 192
Linde B. I. 140
Liski X. IV. 120, 298, 301
Litwos (p. Sienkiewicz)
L. Löffler IV. 396
Lombroso II. 42
— IV. 157, 275
Lorentowicz J. I. 117
— II. 136, IV. **364**, 405
Loti P. I. 255, II. 131
Lotze IV. 160
Lubowski E. I. **133—134, 140**
— II. 147
— III. 55, 80
— IV. 111, **326, 336, 342, 344**
Lüdowa I. 124
Lukrecyusz I. 40
— IV. 66
Lutomski Bol. II. 135
— IV. **364**
Lutosławski IV. 338

Łada A. (p. Cybulski A.)
Łagowski F. I. 35
— IV. 400
Łętowski J. (Książek) I. **126, 139**, 277
Łoś W. III. 31
Łoziński W. I. 61
Łuszczewska J. (Deotyma)
Łuskina E. III. 36

Mach E. IV. 160
Maciejowski I. (p. Sewer)
Madach I. 157
Mattausch III. 83
Maeterlinck M. I. 142, II. **46—49**, 60, 71, 122, 147, 164, 165, 173
— III. 58, 72, 80, 82, **147, 177**, 185, IV. 37, 164, 170, 171, 173, 178, 179, 182, 184, 185, **351, 353**, 354
Mahrburg A. IV. 406
Mainländer I. 228
Malczewski J. I. 252
— II. 172, 174, 175, 176, 185
— III. 173, 224

Malczewski Ant. IV. 303, 310
Malczewski J. IV. 37, 149, 154, 242
Malinowski L. IV. 294
Mallarmé T. II. 16, IV. 163
Małecki A. IV. 2, 16, 30, 77, 115, 125, 276, 291, 302, 308, 310 do 311, 317
Mann M. IV. 308
Mańkowski Al. II. 31, 97, 105
— IV. 385
Marek A. III. 50
Marcello III. 61
Marholm L. IV. 288
Marrené (Morzkowska W.)
Marx K. I. 19, 177
Maskoff J. (p. Zapolska)
Masłowski L. I. 173, 179
— IV. 139, 387
Massonius M. IV. 406
Matejko J. I. 43, 99, 255, 279
— II. 129, 172, 175
— III. 115, 128, IV. 5, 51, 62, 144, 146, 147, 149, 405
Matlakowski Wł. III. 221
— IV. 400
Matuszewski I. II. 45
— III. 149, 220
— IV. 85, 97, 98, 105, 211, 246 do 260, 286, 303, 398, 399, 401, 405, 410
Maupassant G. I. 261, 276
— II. 12, 41, 104
Mazanowski A. IV. 121, 294—303
Mazanowski M. IV. 307
Mehoffer II. 171, 172, 174, 185
— IV. 154
Meilhac i Halevy I. 127
Mellerowa Z. I. 128, 139
Mendelsohn IV. 177
Mesmer II. 43
Meyet L. IV. 308
Miaskowski K. IV. 137
Michał Anioł II. 235
— III. 17, 28
— IV. 145, 176
Michajłowskij IV. 208
Mieszkowski A. IV. 340, 344
Miciński T. I. 252
— II. 170, 177
— III. 48, 89, 145, 189, 195—99, 207—208, 216, 219
— IV. 267
Mickiewicz A. I. 13, 61, 87, 92, 93, 97, 99, 103, 196
— II. 69, 71, 127, 133, 137, 142, 146, 157, 175, 183, 242
— III. 26, 74, 79, 103, 119, 167, 185, 187, 217, 227, 228
— IV. 31, 35, 36, 37, 58, 60, 86, 104, 109, 116, 117, 125, 126, 137, 138, 177, 180, 183, 188, 194, 221, 226, 227, 232, 243, 255, 261, 290, 295, 299, 301, 303, 308, 310, 311, 315, 317, 318, 368, 374, 408, 415
Miecznik A. III. 31
Mierz E. (p. Ostrowska)
Mill J. St. I. 13
Miłaszewski II. 83
— IV. 377
Milton IV. 32, 256
Miłkowski Z. (patrz T. T. Jeż)
Mirabeau III. 14
Mirandolla F. (Pik Fr.) II. 121—122, 130, 135
Mirbeau O. III. 161
Miriam (Przesmycki Z.) I. 142, 276
— II. 5, 6—7, 42, 49—50, 60, 61, 73, 91, 94, 113, 119, 125
— III. 141—149, 185, 219

Miriam (Przesmycki Z.) IV. 156, 164—182, 202, 206, 268, 398, 399, 401
Mirowska (Reichmanówna A.) II. 90
Młodnicki K. II. 316
Mochnacki M. IV. 16, 119, 137, 421
Modrzewski IV. 48, 311
Modrzejewska IV. 419
— II. 297, III. 130
Mokłowski K. III. 222
Molier IV. 339, 344
Molińska J. IV. 109
Mombert III. 208
— IV. 194
Moniuszko IV. 62
Montalembert II. 25. IV. 37
Moore IV. 315
Montaigne IV. 235
Moraczewski J. III. 228
Morawski F. III. 173
Morawski K. IV. 294. 307
Morawski M. IV. 144
Moreau G. II. 110
— IV. 242. 254—255
Morice IV. 163, 164, 170
Morris W. II. 11, 127, 173
— IV. 171
Morsztyn A. IV. 283, 289, 311
Morzkowska (Marrené) W. I. 34—35, 58
Moszczeńska I. II. 135
Mozart IV. 251
M-ski Adam II. 34. 93, 103
Multatuli (E. Dekker) III, 162
— IV. 228. 268
Munch II. 158. 159. 183
— IV. 183. 194, 195, 196
Musset A. I. 87, 92
— II. 26. 160
— IV. 236
Nadroj (Rozwadowski J.) II. 143,
Nałkowski W. II. 127, 128
Nałkowska Z. III. 37, 38
Napierski I. 187, 196
Napoleon 177
Naruszewicz IV. 319
Narzymski J. I. 133, 135
Naquet I. 34
Negri A. I. 117
— III. 148
— IV. 179, 314
Nehring W. IV. 291, 298, 312
Newton I. 68
Niedźwiecki Z. I. 275—76, 271, 286
— IV. 266
Niemcewicz J. U. I. 29
Niemojewski A. I. 189—190, 197—200
— II. 4
— III. 48, 70. 82, 135
— IV. 110
Niewiadomski St. IV. 377
Nietzsche I. 199
— II. 110—112, 127, 145, 147, 153. 159. 163, 170, 176, 195
— IV. 132, 161, 175, 185, 186, 194, 201, 203, 243, 255, 258
Nossig A. I. 178, 192—3
— IV. 378—9
Nordau M. IV. 130, 157
Norwid C. I. 59
— II. 113, III. 145, IV. 149
Novalis IV. 184, 185, 194, 230
Nowaczyński A. II. 136
— III. 89. 90, 141, 154—7, 166—8
— IV. 267—9, 389, 390, 406
Nowicki Fr. I. 187—9, 196, 209
II. 4
Nowiński J. III. 71, 82. 83
Nussbaum J. IV. 95

Ochorowicz J. I. 3, 162, 177, 229
— II. 43, IV. 85
Ohnet J. III. 30
Obryzko J. IV. 77
Odillon Redon II. 10
Odyniec A. E. I. 87
Okoń E. III. 223
Okoński W. (patrz Świętochowski A.)
Olędzki W. II. 179
Oleśnicki Z. I. 40
Opaliński K. 40, IV. 138, 395
Oppman (p. Or-Ot) A.
Orkan Wł. II. 171
— III. 48, 89, 151—61, 170—72, 219
Orlicz-Garlikowska III. 36, 435
Or-Ot (Oppman A.) II. 92, 101—2
Orzechowski IV. 118, 136
Orzeszkowa E. I. 31—34, 116, 160 202—218, 236, 246, 262, 104
— II. 4, 191, 192, 206, 210
— III. 6, 9, 35, 220
— IV. 131, 138, 139, 394
Osiński L. IV. 296, 313
Ostap Ortwin III. 135
— IV. 391—3
Ostoja (Sawicka J.) I. 274, 286
Ostrowska B. (Edma Mierz)
— III. 179
Ostwald W. IV. 160

Padalica T. I. 106
Paderewski III. 63, 82
Paliński Wł. III. 82, 84
Palladino E. II. 43, 55
Pankiewicz II. 190,
Paris G. IV. 301
Parvi Z. III. 50
Pasek IV. 136, 279, 309, 315, 317
Pascal IV. 209, 236
Pawiński A. IV. 77
Pawlikowski M. IV. 375
Pawlikowski T. II. 173
— III. 59—60, 63, 75, 78
— IV. 371, 382, 383, 387, 389
Pawlikowski J. G. IV. 303
Pepłowski-Schnür St. IV. 307, 379, 412
Perzyński W. II. 123, 130, 135
Pieńkowski St. II. 135
— III. 139
Pini T. IV. 308, 312, 318—19
Pik Fr. (p. Mirandolla)
Pilat R. IV. 120, 299, 301, 303, 304, 315
Piltz E. IV. 77
Platon I. 3
— III. 106,
— IV. 92, 142, 339, 351
Pląskowski I. 48
Plenkiewicz R. IV. 293
Pług A. IV. 138
Podkowiński Wł. II. 126, 190
Poë II. 8. 10, 110, 136, 183, 185
— IV. 163, 245
Pol W. I. 198
— IV. 57, 72, 308, 311, 314
Poniński IV. 145
Popiel-Święcka I. 124
Popławski J. L. I. 177, 182, 193
Popowski Stef. IV. 364
Porębowicz E. III. 145
— IV. 134, 283—287, 288—90 303, 304, 399, 400, 401, 413
Potocki J. IV. 49
Potocki W. IV. 136, 277, 279
Potocki J. K. (p. Bohusz M.)
Potocki A. I. 117, II. 136
— III. 135
— IV. 213, 261—64, 269—71, 309, 406

Praga M. III. 109
Prel du II. 42, 50, IV. 90, 170
Procajłowicz A. III. 139, 223
Prokesch Wł. IV. 376, 396
Proudhon IV. 77
Prus B. (Głowacki A.) I. 22, 31, 48, 49, 162, 169, 182, 219—235, 236, 262
— II. 4, 45, 46, 48, 83, 87, 210, 217
— III. 11, 36, 220
— IV. 52, 253, 254, 255, 258
Pruszkowski W. II. 175
— III. 103
Przesmycki Z. (p. Miriam)
Przewóski E. I. 177, IV. 401
Przyborowski J. IV. 292, 293
Przybylski Z. III. 47, 77, 80, 92
— IV. 326, 331
Przybyszewski St. I. 270, 271, 278
— II. 65, 125, 135, 141, 143, 144—67, 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 183, 185, 186, 331
— III. 5, 36, 63, 73, 79, 80, 84, 89, 90, 138, 165, 207, 218, 219, 225, 228, 229, 230, 231
— IV. 154, 182—96, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 211, 228, 230, 258, 306, 355, 358, 359, 362, 363, 375, 382, 383, 384, 398, 409, 410
Ptaszycki IV. 309
Puszkin A. II. 35
— IV. 55, 63
Pypin IV. 77

Rabski Wł. III. 55
IV. 360—364, 395
Rabelais III. 161
Racine IV. 236
Rachilde IV. 266
Radliński I. IV. 400
Raffael I. 3
— II. 109, III. 28
Rajchman B. I. 162
Rakowski K. IV. 376
Rapacki Winc. IV. 326, 351
Rawita Fr. (Gawroński)
Reiter M. IV. 204
Rej M. IV. 43, 136, 138, 279, 293, 298, 307, 308, 314, 319
W. Reklewski IV. 317
Rembrandt IV. 176
Renan E. I. 15
— III. 41
— IV. 217, 236, 241
René IV. 239
Reytan T. IV. 137, 144
Reymont Wł. I. 248
— II. 107, 186, 187, 188, 190, 193—98, 202—07, 226, 102, 218, 224, 231, 233
— IV. 130, 255, 265, 270
Ribot T. II. 21
— IV. 91, 97, 99, 258, 286
Rimbaud A. II. 15
— IV. 179, 180
Rittner T. III. 82, 88, 89, 99
Rochefort I. 119
Rod E. IV. 217
Rodin III 206
— IV. 228
Rodoć M. (Biernacki) IV. 412
Rodziewiczówna M. II. 87—88, 90, 100
— III. 36
— IV. 132
Rogosz J. (Ajo) I. 244—5, 254—255, II. 7
Rogosz Wł. III. 138
Rogozińska H. (p. Hajota)

Rollinat II. 8
Romanowicz T. I. **10**, 61
Romanowski I. 61
— IV. 308
Ronikier B. III. **55—6**, 82, 83, **92**
Rosetti II. 8, 109
Rosner I. IV. **373—75**
Rousseau I. 151, 152
— IV. 55, 63, 138, 245, 394
Rops F. I. 270, 271
— II. 110, 151, 159, 177
Rosner I. IV. **377—79**
Rossowski St. II. **91—92**, **100—101**, 125
— III. 70, 83
Rostand E. IV. 261, 339, 359
Rovetto IV. 379
Rowiński M. IV. 307
Rubens IV. 176
Ruffer J. III. **194**, **206**
Rumelin IV. 78
Ruskin J. II. 11, 139
— IV. 37, 177, 216, 228, 245
Ruszkowski R. I. 127
Ruszczyc F. III. 172
Rutkowski J. II. 90
Ruysbrock IV. 30
Ruysdal IV. 176
Rychter I. 124, IV. 419
Rydel L. I. 125, 135, 173, 174
— III. 63, **68—70**, 82, 89, 94—8, 102
— IV. 52, 282, **373**, 408
Rzążewski A. (Aër)
Rzewuski H. III. 20
— IV. 137
Rzewuski St. II. **96—7**, **105**

Sachs H. IV. 176
Sahi-Bej (Koszczyc)
Sand J. I. 34
— IV. 89
Sarrazin G. IV. 218
Sarbiewski IV. 314
Sainte-Beuve, III. 148
— IV. 11, 287, 330, 421
Saint Säens IV. 254
Sardou W. I. **22**, **129**
— IV. **323**, **343**, **369**
Sarnecki Z. I. **134**, **140—142**
— II. **136**, III. 67
Sarcey IV. 324, **327—29**, **339**, **355**, **358**
Sawicka (p. Ostoja)
Sawiczewski W. III. **56**, 92
Scheerbart P. IV. 269
Scheffel W. I. 44
Scherer W. IV. **22**, 280, 301
Schiaparelli II. **42**
Schiller Fr. III. 84, 119
— IV. 71, 89, **323**, **326**, **339**, **355**
Schlaf J. II. 158, 159
— IV. 183
Schleglowie IV. 184, **185**, 121
Schlenter P. IV. 324
Schnitzler A. III. 58
Schopenhauer A. I. **228**
— II. **16**, 27, **65**, 71, 80, **109**, 110, 50, 156
— IV. 89, **159**, **160**, **217**, **255**, **267**
Schuré E. IV. 218
Scribe IV. 343, 350, **351**
Secretan II. 139
Selim (p. Bukowiński)
Servaes F. II. 159
Semain III. 184
Sewer (Maciejowski I.) I. **244**, **250—254**, II. 90, 153, 195
— III. 207, IV. 413
Shelley II. 18, 34, **115**, **116**
— IV. **136**, **201**, **218**, **231**, **255**

Sheridan I. 133
Siedlecki Grz. III. 138
— IV. 364, 406
Siedlecki Fr. III. 223
Siemaszkowa W. III. 61
Sienkiewicz H. I. 22, 31, 40, 86, 117, 152—173, 49, 181, 200, 219, 235, 236, 254, 255, 262
II. 11, 22—30, 40, 81, 83, 88, 94, 98, 99, 141, 185, 191
— III. 2—5, 11, 15—28, 31, 33, 38, 41, 42, 129, 228
— IV. 51, 122, 123, 124, 208, 209, 253, 255, 258, 261, 262 263, 283, 318, 408, 412, 413
Siemieński H. IV. 2, 42, 77, 137
Sieroszewski W. II. 101, 107, 171, 187, 188, 190, 192, 198—202, 207—208, 226
— III. 139, 227
— IV. 255, 265
Sirko (p. Sieroszewski)
Sikorska J. I. 35
Sizeranne R. De IV. 216
Skarga P. IV. 16, 118, 137, 180 279, 319, 320
Skiba W. (Sabowski W.) I. 244
Skorupka A. IV. 366
Slade II. 42
Słończewska II. 137
Śliwiński L. III. 80
Śliwiński A. IV. 406
Słowacki J. I. 11, 13, 64, 67, 79, 87, 93, 95, 97, 99, 117, 124, 125, 194, 242
— II. 66, 67, 73, 92, 94, 112, 113, 127, 173, 174—175
— III. 27, 28, 73, 79, 82, 85, 90, 91, 102, 105, 115, 120, 167, 190, 217, 220, 227, 229
— IV. 2, 19, 24, 30, 47, 48, 58, 83, 89, 107, 115, 123, 124, 125, 126, 127, 135, 137, 139, 149, 180, 183, 214, 221, 242 243, 253, 255, 258, 259, 276 277, 279, 286, 289, 295, 302 303, 306, 308, 311, 312, 315 317, 318, 326 353, 354, 368 370, 371, 377, 378, 383, 384 389, 413, 415
Smolka St. IV. 294
Smoleński IV. 413
Śniadecki J. II. 139
— IV. 53, 208, 235
Sobolewski T. III. 182, IV. 406
Sofokles III. 51, 156,
— IV. 193, 231, 394
Sokołowski A. IV. 43
Sokrates III. 167, IV. 174
Solski L. III. 62
Sołtan A. (Abgarowicz)
Sowiński L. I. 13, 86, 76—77, 88—90, 98, 100
— II. 29, 175, IV. 117, 313, 314
Spasowicz W. III. 135
— IV. 16, 17, 53—77, 107, 120, 231, 398, 401
Spausta B. IV. 377
Speidel IV. 324
Spencer H. I, 69, 177, 193
— II. 27, 84, IV. 160
Spinoza I. 178, 192
— II. 87, III. 85
— IV. 160, 176, 204
de Staël IV. 10, 421
Staff L. III. 89, 203—206, 216 219, 224, 225, 230
— IV. 386, 405
Starzewski R. III. 135
— IV. 372—73
Stanisławski J. II. 171, 172
— IV. 154, 155

Stasiak L. III. 33
Staszyc IV. 49, 313
Staszczyk A. III. 48
Stebelski Włodz. I. 7, 44, 90—91, 100
— IV. 374, 378
Stefanyk W. II. 171
Steiger E. I. 50
Sten J. (Bruner L.) II. 119—120, 130
III. 135
— IV. 264—7, 376, 406
Stendhal I. 260, 261
Sterling II. 135
— IV. 179
Sternal T. IV. 299, 304
Stodor (p. Cehak)
Stojałowski ks. I. 177
Strauss D. I. 200
Strindberg A. I. 270
— II. 40, 151, 158
— III. 51
— IV. 183, 185, 353
Struve H. I. 264
— IV. 144, 201
Strzelecki A. IV. 401
Suderman IV. 344, 371, 379
— III. 53, 56, 58, 71, 80
Sumiński Z. I. 179
Swedenborg II. 16
Swift III. 161
Świętochowski A. I. 2, 3, 30, 35, 48, 49, 61, 135, 144—58, 160, 161, 229
— II. 82, III. 220
— IV. 129, 138, 282, 326, 336, 339, 361, 394, 405
Święcicki J. A. IV. 401
Swinburne II. 8
Sygietyński A. I. 258, 262, 272—274, 276, 285
Sygietyński A. II. 172
— IV. 13, 142, 149—55, 339, 340
Symons A. IV. 212
Synoradzki M. III. 33
Syrokomla W. (Kondratowicz) I. 14, 106, 198, 255
— II. 94, IV. 57, 139, 318
Szajnocha K. I. 61
Szaniawski K. (p. Junosza)
Szczepanowski St. I. 177
— II. 137—139, 140, 146
— III. 103, 105, IV. 225
Szczepański L. 118—119, 129, 133 139
Szekspir I. 124, 125, III. 49, 80, 90
— IV. 14, 47, 55, 68, 179, 236, 303, 306, 319, 323, 326, 329, 333, 338, 339, 342, 344, 350, 351, 353, 354, 368, 375, 376, 377, 385, 400, 401, 415
Szeliga M. III. 37
Szewczenko T. I. 100
Szmitt M. III. 77, IV. 377
Szober F. III. 48
Szujski I. 2, 4, 15, 39—43, 46, 58—59, 98, 125, IV. 3—5, 40, 41, 117, 294, 367, 369, 370
Szukiewicz M. II. 174
— III. 57, 63, 68, 80, 94
Szutkiewicz J. III. 48, 92
Szydłowski H. IV. 379
Szymański A. I. 197, 200—201
Szymonowicz IV. 290, 317, 318, 319

Taine H. I. 261, II. 41
— IV. 11—12, 13, 57, 61, 66, 67, 68, 80, 100, 101, 102, 103, 110, 127, 132, 136, 137, 140, 147, 158, 159, 161, 176, 208, 220, 221, 235, 265, 275, 293

162, 163, 165, 180, 212, 224, 225, 239, 269, 279, 297
Tarnowski St. I. 4, 15, 58, 94, 166
— IV. 15, 17—52, 68, 107, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 156, 235, 282, 287, 294, 295, 296, 304, 314, 367, 370, 398, 413
Tasso T. I. 117
— IV. 32, 315
Tatarkiewicz I. 124
Tenner J. IV. 411
Teokryt IV. 331
Tetmajer K. I. 142, 200
— II. 5, 60—78, 84, 91, 94, 107, 113, 117, 121, 125, 135, 146, 191
— III. 71, 89. 219, 225, 227, 231
— IV. 52, 139, 265, 270, 282, 313, 370
Tetmajer Włodz. II. 74, 103
Thackeray I. 230
Tieck L. IV. 184
Tokarzewicz (p. Hodi)
Tołstoj L. I. 50, 197, 201
— II. 35, 139, 222, 223
— III. 20, 27
— IV. 37, 219, 232, 268
Towiański A. III. 106
— IV. 60, 138
Trembecki IV. 137, 315
Trentowski B. IV. 104
Trepka J. N. IV. 401
Tretiak J. I. 259
— IV. 15, 24, 39, 121—26, 413
Tripplin T. I. 277
Trzciński T. III. 143
Turgeniew I. I. 50
— III. 27
— IV. 74, 239
Turczyński J. I. 97
Turner IV. 239, 275
Twardowski S. IV. 136
Tyszyński A. IV. 2, 77, 110, 119, 137, 293

Ujejski K. I. 5, 61, 85, 87
— IV. 303, 307, 318
Urbanowska Z. I. 35—39
Urbański A. I. 96, 102
Ursyn (Zamarejew) II. 90
Unger St. III. 143
Uziembło H. III. 223

Van Dyck IV. 239
Velasquez IV. 177
Verhaeren E. IV. 173, 178
Verlaine II. 8, 10, 14, 16, 110, 114, 119
— IV. 163
Villiers de l'Isle Adam IV. 163, 201, 353
Vigny de A. IV. 353
Vigeland G. II. 183
— III. 206, 223
— IV. 195
Villemain IV. 407
Veron IV. 158
Vogüé M. de IV. 217
Volkelt I. IV. 355
Vrchlicky J. II. 8
— II. 57, 66, IV. 396

Wachtel W. III. 223
Wagner R. II. 110
— III. 127, 133
— IV. 45, 163, 218, 226, 227, 254, 373, 286
Walewski, prof. I. 2
Watteau II. 12
Walewski A. III. 48
Walewska C. II. 80, 104

Wells II. 11
Warchałowski J. III. 221, 222
Warszawiecki IV. 137
Wasilewski E. I. 198, IV. 137
Wasilewski Z. III. 135
Waśniewski J. II. 90
Wawelberg H. I. 129
Wawrzeniecki M. III. 223
Wdowiszewski W. III. 48
Węgierski K. T. IV. 138, 311
Weber IV. 177
Wedekind T. II. 207, III. 173
Weiss W. III. 139
Weissmann IV. 161
Werner 115
Weyssenhoff J. III. 10—14, 41—43, IV. 79, 255, 270
Wężyk Fr. IV. 43
Wied G. III. 173
Wielogłowski W. IV. 48
Wielopolski A. IV. 80
Wilbrandt IV. 376
Wieniawski J. (p. Jordan)
Wierzbicki J. S. II. 93, 102—103, 125
Wierzbowski T. IV. 309
Wilczyński A. I. 237, 244, 249
Wilde O. II. 28, 136
— III. 161
— IV. 239—241, 245, 251, 267
Wilkońska III. 36
Windakiewicz St. IV. 298, 307, 314
Wirgiliusz IV. 315
Wisłocki W. IV. 292
Wisnowska M. II. 96.
Wiszniewski St. IV. 137, 311, 315, 316
Wiśniowski J. III. 199
Witkiewicz St. I. 262—64, 277, 278—79, II. 2, 3, 77
Witkiewicz St. III. 211, 221
— IV. 33, 121, 142—149, 150, 153, 156, 158, 181, 255, 340, 398, 399, 405
Włostowski K. (. Tokarzewicz)
Wodzicki L. IV. 50
Wójcicki IV. 298
Wójcicka Z. III. 67
Wolff III. 47
Wolski W. I. 14, 58
Wolska M. (D-mol) III. 193 -94, 206
Wolter II. 26
— IV. 394
Wołowski M. I. 244, 254, III. 83
Womela St. IV. 380—381
Wróblewski K. IV. 303
Wroczyński K. III. 195
Wundt W. II. 84
— IV. 134, 160
Wyczółkowski L. II. 143, 172
— III. 224
Wyrzykowski St. II. 135, 170, 181
— III. 146, 177—78
Wysłouch B. I. 177
Wysocki Włodz. 48—9. 61—2
— III. 173
Wyspiański Fr. III. 123
Wyspiański St. I. 94, 125, 252, 278, 165
— II. 108, 118, 135, 139, 171, 172, 173, 174, 176, 182, 245
— III. 27, 40, 63, 79, 80, 82, 90, 91, 107—35, 136, 137, 141, 145, 147, 211, 212, 213, 215, 216, 219, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232
— IV. 76, 110, 118, 119, 155, 198, 208, 209, 210, 213, 267, 269, 282, 314, 338, 355, 362,

363, 365, 370, 372, 374, 384, 386, 387, 388, 389, 393, 399, 405, 408, 409, 410, 411

Zabłocki F. IV. 345
Zabojecka M. (p. Garfeinowa)
Zacharyasiewicz J. I. 19, 52—53
Zagórski (Chochlik) W. I. 44, 59—60
— IV. 307
Zajączkowski L. I. 43
Zaleski B. 86, 117
— II. 94, III. 192
— IV. 27, 138, 261, 303, 305, 310
Zaleski Ant. I. 59
Zalewski K. I. 135—138, 142—43
— III. 47, 80, 91
— IV. 283, 326, 336, 340, 341 do 344, 347, 360, 379
Załuski IV. 291
Zamojski IV. 145
Zan T. II. 138, 139
Zapolska G. (patrz Maskoff) I. 269—272, 277, 283—285
— II. 190, III. 36, 37, 50, 91
— IV. 387, 389—90
Zawiliński R. IV. 405
Zawistowska K. III. 38, 179—82, 200—2
Zbierzchowski H. III. 184, 202
Zdanowicz I. 100
Zdziarski St. IV. 305, 309—10
Zdziechowski M. I. 5
— II. 139, 140
— IV. 215, 220—25, 227, 228, 230—2, 285, 401
Zerbiełło-Wolaski III. 82
Zeyer J. II. 8, 57, IV. 193
Zgliński D. I. 134, 142
Zimorowicz Sz. IV. 317
Zimorowicz J. B. IV. 317
Zipper A. IV. 400
Zmorski R. I. 14
Zola E. I. 6, 50, 133, 194, 259, 261
— II. 12, 13, 53, 137, 188, 204, 205, III. 34, 51
— IV. 140, 141, 150, 163, 170, 179, 213, 214, 217, 228, 232, 353, 395
Zöllner IV. 255
Zyblikiewicz M. I. 30
Zych M. II.

Żagiel J. (p. Miriam)
Żelazowski R. III. 60
Żeleński Wł. II.
Żeromski Stef. 171, 193
— II. 87, 107, 108, 138, 139, 186, 187, 188, 191, 202, 205, 20 — 224, 225, 227, 245
III. 14, 27, 28, 36, 89, 102, 135, 137, 147, 167, 173, 211, 218, 226, 219, 224, 225, 228, 229, 230
— IV. 110, 208, 209, 210, 213, 255, 266, 270, 282, 295, 408, 409, 410
Żółkowski A. I. 124, IV. 350, 419
Żmichowska IV. 109, 307
Żuławski J. II. 125, 135
III. 84—86, 89. 97—99, 143
— IV. 198—200, 307

PORTRETY.

	Tom	Str.
Asnyk A.	I.	65
Bałucki M.	I.	25
Biliński J.	I.	131
Bogusławski Wł.	IV.	348
Brückner A.	IV.	277
Brzozowski K.	I.	97
Brzozowski St.	IV.	205
Chmielowski P.	III.	162
Daniłowski G.	IV.	167
Dąbrowski I.	II.	32
Dygasiński A.	I.	266
Estreicher K.	IV.	291
Feldman przed tytułem	I.	
Gomulicki W.	I.	77
Hauptman G.	III.	52
Ibsen H.	III.	54
Jasieński F.	III.	222
Jeż T. T.	I.	21
Junosza K.	I.	38
Kallenbach J.	IV.	288
Kasprowicz J. T. I. Str. 184	II.	228
Kamiński	III.	62
Kisielewski J. A.	III.	63
Kotarbiński J.	III.	74
Kraszewski J. I.	I.	17
Lam J.	I.	29
Lemański J.	III.	158
Maeterlinck M.	II.	46
Malczewski J.	III.	223
Matejko J.	I.	101
Matuszewski I.	IV.	247
Miciński T.	III.	196
Miriam	II.	54
Modrzejewska H.	III.	117
Niemojewski A.	I.	190
Nietzsche F.	II.	111
Nowaczyński A.	III.	150
Orkan Wł.	III.	160
Orzeszkowa E. T. I. Str. 203,	204,	210
Pawlikowski M.	I.	47
Pawlikowski T.	III.	60
Porębowicz E.	IV.	285
Potocki A.	IV.	262
Prus B.	I.	220
Przybyszewski St.	II.	145
Reymont Wł.	II.	194
Rydel L.	III.	69
Siemaszkowa W.	III.	61
Sienkiewicz T. I. Str. 165	II.	23
Solski L. T. III. między Str.	60 a	61
Spasowicz Wł.	IV.	55
Staff L.	III.	189
Sten J.	IV.	265
Świętochowski A.	I.	146
Szujski J.	I.	41
Tarnowski St.	IV.	18
Tetmajer K.	II.	63
Weyssenhoff J.	III.	11
Wyczółkowski L.	II.	142
Wyspiański St.	III.	109
Zapolska G.	I.	269
Zawistowska K.	III.	180
Zdziechowski M.	IV.	22
Zola E.	I.	260
Żeromski Stefan	II.	211
Żuławski J.	III.	85

REPRODUKCYE PRAC ARTYSTYCZNYCH.

	Str.
Axentowicz T.: Karta tytułowa *Życia*. T. II.	133
Andriolli E.: Michał Ezofowicz, do powieści E. Orzeszkowej. T. I.	206
Bukowski J.: Okładka do *Materyałów* Tow. Polska Sztuka Stosowana. T. III.,	
między str. 224 a	225
Kamieński A.: Portret Bol. Prusa. T. I.	220
— Obrazy z dzieł Prusa. T. I.	231 2
— W. Siemaszkowa w *Cieniu*. T. III.	61
Klinger M.: Biust Nietzsche'go. T. II.	111
Kossak Jul.: Ks. Jeremi z pow. Sienkiewicza. T. I.	167
Kotowski D.: Portret Jana Kasprowicza. T. II.	228
Krzyżanowski K.: Portret St. Przybyszewskiego. T. II.	145
Loevy E.: Portret J. A. Kisielewskiego. T. III.	63
Matejko J.: Portret własny. T. I.	101
— Portret J. Szujskiego. T. I.	41
— Portret St. Tarnowskiego. T. IV.	18
Malczewski J.: Portret własny. T. III.	229
— Sewer T. I. między str. 240 a	241
— Okładka do *Poezyj Szukiewicza*. T. III.	192 3
Mehoffer J.: *Chimera*. T. III.	142
Okoń E.: Inicyały. T. III.	142
Pankiewicz S.: Portret W. Sieroszewskiego. T. II.	199
Pochwalski K.: Portret H. Sienkiewicza. T. II.	23
Procajłowicz A.: Próby zdobnictwa książkowego. T. II., między str. 228 9 i	232 3
Stachiewicz P.: Okładka do *Świata*. T. I.	141
Tetmajer Wł.: *Cham* Orzeszkowej. T. I.	215
Witkiewicz St.: Okładka *Placówki*. T. I.	263
Wolińska: Portret M. Konopnickiej. T. I.	108
Wyspiański Stan.: Okładka.	
— Portret W. Feldmana przed kartą tytułową. T. I.	
— Okładka do *Poezyj* Rydla. T. II., między str. 176 a	177
— Układ karty tytułowej *Życia*. T. II.	169
— Portret własny. T III.	109
— Portret L. Rydla. T. III.	69
— Portret J. Żuławskiego. T. III.	85
— L. Solski w *Warszawiance*. T. III. między str. 60 a	61
— Inscenizacya *Laodamii*. T. III.	118
— *Legenda*. T. III.	113
Wyczółkowski L.: Portret własny. T. II.	142
— Portret St. Witkiewicza. T. I.	263
— Portret K. Tetmajera. T. II.	63
— Portret Wł. Reymonta. T. II.	194
— F. Jasieńskiego. T. III.	227

Treść tomu IV.

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

Krytyka utylitarno-społeczna i racyonalistyczna.

Str.

I. Tendencye społeczne. Reakcya przeciw romantyzmowi i idealizmowi. Utylitaryzm. Głos Dobrzańskiego — (str. 3), Szujskiego (4), J. M. Kamińskiego (5), J. Kotarbińskiego (7), ks. Fr. Krupińskiego 8

II. Tendencye racyonalistyczne. Popęd do badań naukowych. Teorye Taine'a (11), Brandesa (14), estetyka zdrowego rozsądku (15), bilans tej krytyki 16

III. Stanisław Tarnowski 18
a) Świat Tarnowskiego 22
b) Tendencye 34
c) Organizacya psychiczna 41
d) Żywot i prace 50

IV. Włodzimierz Spasowicz 54
a) Dwoistość w jego naturze 54
b) Polityczny pionier liberalnego mieszczaństwa . 57
c) Badacz i krytyk 62
d) Siła analizy, bankructwo syntezy 71
Żywot i dzieła 76

V. Piotr Chmielowski 80
a) Umysł i temperament 82
b) Filozofia sztuki 88
c) Cele i zadania sztuki 97

Str.

d) Kwestye metody 103
e) Teorya i praktyka 109
Żywot i dzieła 116

VI. Szkoła krakowska. Wpływ Tarnowskiego (120), Józef Tretiak 121

VII. Szkoła pozytywistyczna. Bron. Chlebowski (126). Antoni Gustaw Bem (127), Ludwik Krzywicki (129), J. T. Hodi (130), A. Drogoszewski (131), Cezary Jellenta (132). Żywoty i dzieła . . . . . 136—139

ROZDZIAŁ DRUGI.

Krytyka realistyczna.

I. Estetyka realizmu. Naturalizm i wpływ Zoli (140), prądy realistyczne w Europie 141

II. Stan. Witkiewicz. Okres szermierki w imię realizmu (142). rozszerzenie przez wprowadzenie pojęcia indywidualizmu (145), przeobrażenie w krytykę syntetyczną 148

III. A. Sygietyński . . . . . 149—155

ROZDZIAŁ TRZECI.

Krytyka metafizyczna.

I. Wzrost pierwiastków metafizycznych w nauce, filozofii i sztuce. Tryumfy empiryzmu (156), Lombroso i Nordau (157). Reakcya przeciw materyalizmowi (158). Sprzeczne w szczegółach, zgodne w nastroju teorye idealistyczne (159—161), mistycyzm (162), idee metafizyczne w sztuce (163), młoda Belgia . . 164

II. Miriam. Artykuły pod pseudon. Jana Żagla (165—170), Studyum o Maeterlincku (171—173), *Chimera;* socyologia sztuki (175—78), metafizyka (180), działalność krytyczna . . 180—182

III. Stan. Przybyszewski. Wpływ środowiska niemieckiego (183). Idee Przybyszewskiego a romantyzm niemiecki (184—185), oraz *Młoda Skandynawia* (186). *Confiteor* i jego analiza (187—194). Działalność krytyczna Przybyszewskiego . 194—196

Str.

IV. Dalsi krytycy filozoficzni. A. Lange (197), St. Lack (198), Jerzy Żuławski (198—200), Wł. Jabłonowski (200—202), Stan. Brzozowski (203—208). Żywoty i dzieła . . . . . 208—214

ROZDZIAŁ CZWARTY.

Krytyka moralistyczna.

I. Charakter i wpływy. Moralizm a estetyka (214). Idee Ruskina (216), wpływ neochrystyanizmu francuskiego (217), grupa *l'art et la vie* (218), estetyka Lwa Tołstoja 219

II. Maryan Zdziechowski. Od pozytywizmu do moralistyki (220). Idea dobra a ideał estetyczny 223

III. Inni bojownicy ideału moralnego. Artur Górski (225), Walery Gostomski (227), Marya Krzymuska (228), Malwina Posner-Garfeinowa (229—230). Żywoty i dzieła . . . . . 230—233

ROZDZIAŁ PIĄTY.

Krytyka impresyonistyczna i subjektywna.

I. Pochodzenie i kierunki. Podmiotowość uczuć estetycznych (234), podniesienie jej do zasady (235). Anatol France i Jul. Lemaitre (237), Ola Hansson (238), Oskar Wilde (239). Krytyka . . . . . 241—246

II. Ignacy Matuszewski. Natura jego umysłu (247), intuicya, jako uzupełnienie analiz przedmiotowych (248), rezultat jego pracy (252). Żywot i dzieła 254

III. Konsekwentni krytycy-impresyoniści. Prace krytyczne M. Konopnickiej (260). Antoni Potocki (261). Jan Sten (264), Adolf Nowaczyński (267). Żywoty i dzieła 269

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

Krytyka historyczno-filologiczna.

I. Metody i znaczenie. Ustalanie tekstów. genezy dzieł, życiorysów (272). znaczenie tej pracy (274), potrzeba zmysłu syntetycznego 276

Str.

II. Aleksander Brückner. Temperament literacki, umysł naukowy (276), odwaga błądzenia i wpływ na naukę i dla piśmiennictwa (279). Żywot i prace 280

III. Porębowicz-Kallenbach. Dwoistość w naturze Porębowicza (283). Metoda literacko - porównawcza (284), ustępująca w ostatnich czasach metodzie psychologicznej (286). Józef Kallenbach. Charakter prac jego rzeczowy i kronikarski (287). Żywot i dzieła 288

IV. Lwowska i krakowska szkoła badaczy filologiczno-historycznych. Pracownicy poprzedniej generacyi: K. Estreicher (291), Wł. Nehring (291), A. Bełcikowski (292). Pracownicy warszawscy (293). Szkoła krakowska St. Tarnowskiego. F. Hoesick (294), A. Mazanowski (294), St. Dobrzycki (295). T. Grabowski (296), St. Windakiewicz (298). Szkoła lwowska Liskego i Pilata (298). W. Bruchnalski (299), H. Biegeleisen (301), B. Gubrynowicz (302). Prace monograficzne. — Tow. im. Mickiewicza, Pamiętnik literacki (303). Nadużycia kierunku. St. Zdziarski (305). Warszawa. Ign. Chrzanowski (307). Prace wydawnicze (308). Stan i potrzeby badań filologicznych (309). Żywoty i dzieła 310

ROZDZIAŁ SIÓDMY.

Krytyka teatralna.

I. Teatr i krytyka w Warszawie. Warunki racyonalnej krytyki teatralnej (321), rozkwit na zachodzie, zaniedbanie jej u nas (323). Teatromania i aktoromania Warszawy (324). Repertuar i krytyka (326). Estetyka Sarceya 327

II. Ostatni idealiści. Józef Kenig (329). K. Kaszewski (331). St. Krzemiński 333

III. Krytycy pseudo-realistyczni. Po zwycięstwie pozytywizmu. J. Kotarbiński (337), Ant. Sygietyński (339), J. Brzeziński (339). Rządy dziennikarzy i kliki z końcem lat ośmdziesiątych (340). Działalność Kazimierza Zalewskiego w *Kuryerze Warszawskim* (341). Zalewski, jako krytyk teatralny (341). E. Lubowski (344), A. Mieszkowski (345) M. Gawalewicz 345

IV. Władysław Bogusławski. Charakter idealisty (347). Giętkość talentu (349), dążność do wielkiej sztuki w granicach

Str.

akademickich (351). Stosunek do Ibsena (353). Filozofia dramatu (354. Stosunek do „młodych“ (356); życie poświęcone sztuce . . 357

V. Moderniści. Brak walk zasadniczych. G. Kempner (359), Władysław Bukowiński (359), Władysław Rabski. Szermierz prawdy w Poznaniu (360). „credo“ teatralne (362), charakter dziennikarski (363). Bolesław Lutomski (364), J. Lorentowicz (364). St. Brzozowski 365

VI. Kraków. Dyrekcya St. Koźmiana (366). St. Koźmian jako krytyk teatralny (367), charakter polityczny (368). Krytyka w obozie konserwatywnym (369). K. M. Górski (371), Rudolf Starzewski (372), Ignacy Rosner (373), Lucyan Rydel (375). Krytycy dzisiejsi 376

VII. Lwów. Dzieje teatru i brak kultury artystycznej (377). Krytyki Włodzimierza Stebelskiego (378), A. Nossiga (378), Stan. Womeli (380). Typ krytyki teatralnej we Lwowie (381). A. Krechowiecki (382); krytyki J. Kasprowicza: estetyka poety (384), praktyka (386). Zachowanie się krytyki lwowskiej wobec *Wesela* (387). Impresye G. Zapolskiej (389), A. Nowaczyńskiego (390). Żywoty i prace 393

ROZDZIAŁ ÓSMY.

Uwagi.

Rozwój krytyki w ostatniem dwudziestoleciu analogiczny do rozwoju poezyi (397). Krytyka staje się artystyczną (398); dążność do podstawy psychologiczno-naukowej 399

Słaby rozwój krytyki literatur obcych (400), badacze i pracownicy na tem polu 401

Krytyka dziennikarska. Brak poważnego traktowania sztuki i literatury przez dziennikarstwo (402), typy krytyków-publicystów (403). Krytyka w czasopismach literackich — „Książka“ . 406

Duch zależności w czasopismach (407), stronniczość osobista i polityczna 408

Nieuctwo w krytyce publicystycznej (409), pogarszanie się tego stanu 410

Wysoki rozwój współczesnej sztuki — wbrew dziennikarstwu (411), walka z nowymi prądami (412), polemiki starych i młodych 413

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03683 1272